

ТАТЬЯНА ПОПОВА

М. П. МУСОРГСКИЙ



МУЗГИЗ

1939

УСАДЬБА

Озерный край — один из древнейших исторических центров русской земли. Здесь родились первые стойкие формы государственности, от которых вело свое летоисчисление Государство Российское, выросшее к XIX веку в обширную империю. Отсюда впервые по озерам и рекам края пошло торговое движение из «варяг в греки», здесь встали города, с таким большим историческим прошлым, как «Господин Великий Новгород» и Псков. Край низок, холмист, весь перерезан озерами, реками и болотами. Его пейзаж зарисован Пушкиным так:

...Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали раскинутые хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...
(«Деревня»)

Но здесь не только озера, холмы и нивы. Здесь много леса. В первой половине прошлого века он вековой стражей окружает озера.

Крепостное право давно разделило удобную землю Псковской губернии между помещиками. Так было впрочем везде, где «рабство тощее влачилося по браздам», — по всей России. Примерно одинаков был везде и помещичий быт сороковых годов XIX века. Многочисленная дворня — пять-шесть человек на одного «барина» для его личного обслуживания — да десятки, сотни и тысячи земледельцев, поддерживавших господское благополучие. Быт, колебавшийся между обломовским и ноздревским, между сонной, сытой одурью и кутежами, картами, развратом.

Редкими гнездами вкраплены усадьбы, где хозяева культурны, побывали на чужбине, усвоили повадки Запада. Большинство же помещиков жило своекорыстной, бездельной и бездумной жизнью — собирали оброк, изредка пороли на конюшне проштрафившегося раба, пили перед обедом по рюмке настойки, ездили потанцевать к соседям, играли на фортепьянах, говорили на французско-псковском диалекте и писали сентиментальные стихи.

На таком среднем уровне жила семья псковского помещика Петра Алексеевича Мусорского. (Лишь позже в фамилию была введена буква «г»). Фамилия эта в

произношении самого композитора имела ударение на букве «у». Кроме всяких других угодий, Петру Алексеевичу принадлежало село Карево, Торопецкого уезда, имение, в котором он жил постоянно. Там-то у его жены Юлии Ивановны 9 марта 1839 года родился младший сын, Модест, в будущем знаменитый композитор.

За три года до этого у Мусоргских появился старший сын Филарет-Евгений. Происхождение этого двойного имени Каратыгин объясняет так: «Первое имя — настоящее, данное при крещении, вторым, позднее придуманным именем, называли данное лицо на практике чаще, чем настоящим. Этот странный обычай пользоваться вновь сочиненным именем вместо настоящего стоит в связи с распространенным в некоторых местностях России наивным суеверием. Предполагается, что двумя именами можно «обмануть смерть». Придет она, например, по душу Филарета, (официальные имена почитаются ей в точности известными); ан оказывается нет Филарета, а вместо него Евгений. Смерть, будучи в своей сфере добросовестной законницей, отступится от Евгения, как не находящегося в очередном списке подлежащих к отправлению на тот свет. Пока в небесной и подземной канцелярии разъяснится недоразумение, — будет выиграно время. Таким образом фиктивное имя способствует долголетию. К Филарету Мусоргскому этот обычай был применен тем определеннее, что оба старших брата Мусоргские (Алексеи) не имели фиктивных имен, и оба умерли в раннем детстве. В этом обстоятельстве усмотрели причинную связь и предостережение судьбы касательно будущих детей.

Хотя младшему сыну Модесту и не дали второго имени, однако этот эпизод с Филаретом дает нам понятие об уровне воззрений родителей. В нем раскрываются черты, воспитанные не религией даже, а наивными и нелепыми суевериями.

Трудно было бы поэтому рассчитывать найти в Петре Алексеевиче передового помещика, хранящего заветы декабристов, или скептика-вольтерьянца, зарывшегося в свою библиотеку, или восторженного последователя модного в начале XIX века экономического учения Адама Смита — ничего подобного нельзя предполагать в Мусоргском. По дошедшим до нас отрывочным сведениям рисуется другой облик.

Это был прежде всего русский барин, любивший широко и хлебосольно пожить, кутнуть при случае и пустить пыль в глаза мелкопоместным соседям. Для всего этого он был достаточно состоятелен и родовит. Себя он числил представителем XXXI поколения от Рюрика. Как в большинстве дворянских семей, очевидно, и у Мусоргских помнили свою родословную и гордились ею. Помнили, что в далеком прошлом предки их носили титул князей Смоленских. Правда, боковая ветвь, от которой пошли Мусоргские, обедняв, утратила княжеское достоинство, но тем не менее в «бархатной» книге еще в XV веке указан Роман Васильевич Монастырев по прозвищу Мусорга, положивший начало фамилии. Хилые дворяне Мусоргские постепенно богатели царскими милостями. То один, то другой из них жаловались поместьями за удачи в военном деле. Как все дворянство, служили они преимущественно в войсках, редкие, судя по родословной записи, проводили свою жизнь на штатской службе или просто хозяйничали в своих поместьях.

Дед и отец Петра Алексеевича, продолжая родовую традицию, служили в гвардии, но его личная судьба не походила на судьбы предков. Надеть вождеденный гвардейский мундир помешало то обстоятельство, что был он прижит вне брака и только впоследствии, уже взрослым, узаконен. Для незаконного сына помещика и крепостной, была доступна одна карьера — чиновничья. И он, подчиняясь неизбежности прослужил восемь лет в сенате (совсем не служить было невозможно — чином определялось достоинство человека).

В тридцатых годах, после смерти отца, он получил свою долю наследства, стал состоятельным помещиком и вскоре женился на одной из молодых соседок — Юлии Ивановне Чириковой.

Дочь помещика средней руки и губернского секретаря Юлия Ивановна ничем не отличалась от тысячи таких же провинциальных барышен ее эпохи. Характеристика помещицы Лариной как нельзя более подходит к ним всем вообще и к Юлии Ивановне Мусоргской в частности. В девичестве все они увлекались сентиментальной литературой в стиле Ричардсона, а выходя замуж за соседних помещиков долго еще вздыхали о тех, кто больше походил на романтических книжных героев. Так и Юлия Ивановна, выходя замуж за Мусоргского, вслед за всеми «...вздыхала о другом, который сердцем и умом ей нравился гораздо боле — сей Грандисон был славный фронт, игрок и гвардии сержант». Образ этого «Грандисона» она запечатлела в стихах:

... Хорош и статен был
Гвардеец молодой,
У всех красавцем был,
Наездник был лихой.
Глаза его не раз
С ума сводили дам,
А черный ус его
Так шел к его глазам.
И я тогда была,
Резва и молода
Как он, и я могла
Сводить мущин с ума.
Мы встретились, сошлись,
Влюбились и на-смех
Любовь у нас была
Началом всех утех .. и т. д.

Роман этот так ничем и не кончился. Время шло, Юлия Ивановна привыкла к мужу и к новой своей жизни, рожала детей и «обновила, наконец, на вате шлафрок и чепец». С одним только не могла она примириться: с тем, что муж ее штатский, сенатский чиновник в прошлом, вышедший в отставку в чине коллежского секретаря. У нее в роду, как и в роду Мусоргских, были военные, а в боковых линиях даже такие знаменитые, как Кутузов-Смоленский, герой 1812 года. Родной брат ее был офицер, и все мечты провинциальной барыни не шли дальше лихого гвардейца в блестящем мундире. Впрочем, Юлия Ивановна не была исключением: гвардейцы задавали тон в Петербурге. Москва таяла от

восторженных симпатий «к любимцам, к гвардии, к гвардейцам, к гвардионцам». Могла ли отставать провинция? И удивительно ли, что обоих своих сыновей Мусоргские предназначали в гвардию?

С первых дней детства маленький Модест попал на попечение няньки. Очевидно это была одна из тех преданных и любящих женщин, которые выхаживали многих великих людей. Как пушкинская Арина Родионовна, как герценовская Вера Артамоновна, так и эта нянька, имя которой до нас не дошло, нисколько не подозревая своей роли, не только заботилась о телесном благополучии своего питомца, но и первая знакомила его с народным творчеством. Об этом сам Модест Петрович впоследствии писал: «Под непосредственным влиянием няни, близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано». В детстве сказки воспринимаются необыкновенно остро, и не раз, после особенно увлекательных, маленький Модест проводил бессонные ночи.

Впечатления детства, связанные с няней, не прошли бесследно для Мусоргского. Навсегда он сохранил эти воспоминания, воплотив их позже в замечательные музыкальные пьесы: «Дитя с няней», «В углу: «С куклой», «Кот Матрос», «На сон грядущий», «Жук» и др.



М.П. Мусоргский в форме офицера Преображенского полка. 1856 — 1857 годы

Но не только через сказки няни знакомился он с народной жизнью. Какими бы рогатками ни обставлялась жизнь баричей, однако дети оставались детьми, им нужны были сверстники и игры. Не следует забывать, что бабушка Модеста была крепостная девушка, вышедшая замуж за помещика, поэтому возможно, что среди каревской дворни были и дяди, двоюродные братья мальчиков Мусоргских. Во всяком случае с детьми крепостных обоим мальчикам мешали общаться.

Благодаря этому кроме обстановки барского дома в кругозор ребенка попадал быт дворовых и крестьян села Карево.

Как в пейзаже Псковской губернии много своеобразного, так много его было и в языке и в обычаях жителей. Говор Псковской губернии, в частности Торопецкого уезда, довольно близок к белорусскому, в верованиях крестьянства долго сохранялись остатки язычества. Леший — неперемный и обязательный житель псковских лесов, водяной — озер. В песнях, играх, заговорах, гаданьях сохранилось множество языческих обрядов и это придавало им свой колорит, необыкновенный и запоминающийся. Занятия каревских крестьян не ограничивались одним земледелием, село стояло на берегу озера Жижица — значит было рыболовство. Угольному и бондарному промыслам способствовали окрестные леса.



М. П. Мусоргский (справа в штатском) и брат его Ф. П. Мусоргский.

С фотографии конца 50-х годов (Гос. публичная библиотека)

Что же наблюдал с первых своих сознательных лет внимательный ребенок? Барский дом с его укладом жизни, дворовых, крестьян, их труд, их борьбу за землю, за урожай. Наряду с этим впитывал жизнь деревенской улицы, красоты народных песен, меткость поговорок, отголоски местных преданий, веселое остроумие шуток, главное же — угнетение, нищету, подневольные, но гораздо более искренние горе и радость, чем в родном доме. В этих первых впечатлениях приходится искать корни дальнейшего творческого пути Мусоргского. «В отроческих и юношеских своих годах, а потом и в зрелом возрасте брат Модест, — пишет Филарет Петрович, — всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью, и считал русского мужика настоящим человеком». Но это сознательное отношение пришло в более позднем возрасте, пока же мальчик мог только любить своих приятелей, бессознательно впитывать впечатления, не владея еще возможностью воспроизводить их музыкально, и интересуясь, по молодости лет, больше играми и сказками, чем серьезными вопросами.

Музыкой Модест начал заниматься очень рано, лет с пяти-шести. Во всяком случае к семи годам, судя по автобиографической записке, он уже играл на фортепиано небольшие сочинения Листа, а в девятилетнем возрасте сыграл в доме родителей, при многочисленных слушателях, большой концерт Фильда. Можно представить себе нарядного мальчика, только что вставшего от фортепиано, в кругу восторженной провинциальной публики. Он центр всеобщего внимания, пример маленьким соседским лентяям и лентяйкам — Моденька

Мусоргский. Его родителей поздравляют, предсказывают мальчику блестящую карьеру. Но отнюдь не музыкальную,— на это родители обиделись бы. Он сделает карьеру не тем, что умеет играть, а тем, что умеет быть приятным. В свете это большое качество.

Первой его учительницей была мать, которая для провинции была хорошо воспитана, говорила по-французски и играла на фортепиано. Все свои знания мать передала детям, у нее Модест выучился хорошему французскому языку. Влияние матери на воспитание детей было очень значительно и Мусоргский не раз вспоминал о нем с благодарностью, но, очевидно, музыкальные задатки ребенка быстро переросли знания матери, так как пришлось взять специальную преподавательницу музыки — немку. Способности мальчика заставляли призадумываться и отца «обожавшего музыку», но никогда в семье не ставился вопрос так: гвардеец или профессиональный музыкант? Гвардия была идеалом, а музыка — приятным приложением к нему. Стремясь к достижению этого идеала, отец поторопился увезти десятилетнего Модеста и тринадцатилетнего Филарета в Петербург. Прямо с воли, из деревни, от лесов и озер, от друзей и сверстников мальчик попал в холодный, каменный город. Был август 1849 года, позднее северное лето в Кареве со всеми его удовольствиями и свободой еще не кончилось, а в Петербурге предстояло учение и жизнь среди чужих.

ПЕРВЫЙ МУНДИР

Для военного училища Модест был слишком мал. В петербургскую школу гвардейских подпрапорщиков, куда хотел отец отдать мальчиков, принимали не моложе тринадцати лет. Мальчик поступил в немецкое Петропавловское училище (Petersschule). Школа эта была поставлена с чисто немецкой строгостью и программа ее имела мало общего с программами русских школ той эпохи. Преподаватели сумели заронить в ребенка зерно серьезных интересов. Оттуда он вынес, несмотря на юный возраст и короткое пребывание в ней, кое-какие сведения о немецкой философии и заинтересованность ею, хороший немецкий язык и латынь.

Одновременно с поступлением в школу начались и серьезные занятия музыкой. Отец пригласил для этого известного в то время преподавателя Антона Августовича Герке (1812—1870).

Музыкальное образование в России до основания специальных учебных заведений (консерваторий и школ) осуществлялось силами частных преподавателей, большей частью иностранцев. Так учился Глинка, Даргомыжский и другие русские композиторы. Педагоги являлись своего рода музыкальными культуртрегерами, законодателями вкусов, приобщавшими своих учеников, а через это и все русское общество, главным образом, к искусству Запада. Герке был одним из виднейших представителей музыкальной педагогики в России пятидесятых годов. Будучи неплохим пианистом, он сразу оценил блестящие данные ученика и стал делать все для их развития.

В двенадцать лет Мусоргский был настолько технически подвинут, что даже строгий и требовательный преподаватель разрешил ему публичное выступление. У одной из петербургских светских львиц, у статс-дамы Рюминой, устраивался с благотворительной целью концерт. Рюмина была старая знакомая семьи Мусоргских, поэтому естественно, что она могла, прослышав о талантах сына своих друзей, пригласить его в узкий семейный — свой круг. То же, что его пригласили на концерт, говорит о впечатлении, какое производил его юный талант. Маленький Модест на этом втором публичном своем выступлении играл концертное рондо Герца, — пьесу, имеющую популярно-виртуозный характер. Успех был огромен.

Растрогавшийся Герке подарил своему ученику сонату Бетховена. Как ни странно, но эта соната, очевидно, не привлекла особенного внимания Мусоргского,

так как еще много лет Бетховен, как композитор, для него не существовал.

Занятия с Герке прерывались только на лето, когда Модест с братом, раньше него поступившим в школу гвардейских подпрапорщиков, уезжали домой, в родное Карево.

Через два года после поступления в Петропавловскую школу, пришлось вплотную подумать о военном училище. Для специальной подготовки, Мусоргский поступил на год в пансион Комарова. То было обычное частное заведение для дворянских сынков, где их за большую плату подготавливали «с ручательством» к поступлению в школу гвардейских подпрапорщиков. Ручательство это было гарантировано тем, что хозяин пансиона был одним из экзаменаторов. Таких пансионеров существовало несколько: Шакеева, Болдырева, Тихонова и Комарова. Очевидно, между содержателями их был сговор, так как воспитанники пансионеров обычно на экзаменах не проваливались.

В пансионе Комарова Мусоргский впервые столкнулся с нравами до того ему неизвестными. Ни дома, ни в строгой немецкой школе, не видел он такого скопища разнузданных и капризных недорослей, единственным идеалом которых был гвардейский мундир и привилегированное положение, присвоенное этому мундиру. Однако гарантия поступления в школу подпрапорщиков очевидно сохраняла силу несмотря ни на что: через год, то есть в 1852 году, школа стала из предмета далеких мечтаний достигнутым рубежом.

Трудно в наше время восстановить полностью те мотивы, побуждения и причины, которые толкали Модеста Мусоргского избрать для себя именно этот путь в гвардию, проходивший именно через такую военную часть, как школа. Для сына родовитого и состоятельного помещика не были заказаны и другие пути проникновения в гвардию: Пажеский корпус, окончание с отличием обычного кадетского корпуса, наконец связи и обращение к протекции вели к тому же. Конечно, школа гвардейских подпрапорщиков была наиболее прямой дорогой. Но эта дорога намного раньше сливалась его с массой безыдейной, бесталанной молодежи. Невозможно подсчитать всех губительных последствий, которые внесло в жизнь Модеста Мусоргского это раннее погружение в чуждую, порочную среду еще неокрепшего, несформировавшегося мальчика. Впрочем поскольку была избрана военная карьера и именно судьба гвардейца, избежать этого хотя бы и в меньшей степени было трудно. О растлевающем влиянии военного учебного заведения пятидесятых годов — Пажеского корпуса — П. Крапоткин замечает: «Нравственные понятия, господствовавшие в то время, и разговоры, которые велись в корпусе... таковы, что чем меньше о них говорить, тем лучше». Нет оснований думать, что тогдашние кадетские корпуса существенно отличались своей атмосферой от Пажеского. При таких условиях наилучшим случаем для Мусоргского было бы такое вдумчивое отношение родителей к даровитости Модеста, которое побудило бы их уберечь сына возможно дольше от военной среды, и если уж сословно-родовые традиции толкали к зачислению сына обязательно в гвардию, то сделать это как можно позже, когда подросток нравственно и физически окрепнет.

К сожалению, этого не произошло. Родители Модеста Мусоргского не сумели проявить той чуткости и культурности в оценке задатков сына, какую проявили

например отцы Моцарта, Листа, а в России — Антона и Николая Рубинштейнов. Не было и в Модесте Мусоргском той стойкой идейной сознательности, которая заставляла П. Крапоткина еще перед поступлением в Пажеский корпус считать несчастьем свое зачисление туда. Есть все основания думать, что Мусоргский был увлечен открывшейся перспективой бездумной и беспутной жизни гвардейского юнкера, а затем офицера.

Но если Мусоргский видел в гвардейской школе удовлетворение своей мальчишеской жажды пошалопайничать, то, разумеется, не так смотрели на школу командование, царь. Гвардия была ближайшим оплотом самодержавия. В эпохи недолговечных царствований на ее долю выпадала роль преторианцев — она свержала деспотов и сажала новых на трон. Поэтому-то ее боеспособность и умонастроение было особенно важным для царей. Цари опирались на нее, но одновременно и боялись ее. А Николай I, еще будучи великим князем, обратил внимание в 1821 году, во время зимовки русской армии в литовских губерниях на недостаточную подготовленность молодых подпрапорщиков. Тогда же в голове высокопоставленного унтера зародилась мысль о создании школы. Она была основана в 1823 году и поступила в полное его распоряжение. Приказ, по которому школа была сформирована, определил ее назначение:

«1) Докончить военное воспитание тех молодых дворян, которые поступая на службу из университетов или университетских пансионов, не могли получать в оных достаточных в военных науках познаний. 2) Предоставить возможность приобрести таковые же познания тем, которые не могли получить их ранее по бедности или по другим причинам. 3) Уравнять правила обучения по фронтовой части и, наконец, 4) Дать молодым людям твердые понятия о строгой подчиненности дисциплине и прочих обязанностях, присущих военному званию, а тем более гвардейскому офицеру».

Вообще же офицеры должны: «служить образцом для молодых людей, готовящихся впоследствии украсить и подкрепить собою славную российскую гвардию и своим примером образовать из них непоколебимых и верных защитников государя и отечества. Поэтому все обучение в школе должно клониться исключительно к сему единственному предмету и всякое упущение и послабление могут не только разрушить всю пользу ожидаемую от сего заведения, но и вовлечь его в пагубные последствия».

Ко времени поступления Модеста Мусоргского в Школу Гвардейских Подпрапорщиков и Кавалерийских Юнкеров, она помещалась в бывшем здании Кондукторской школы на углу 12-й роты Измайловского полка и Новопетергофского проспекта (ныне 12-я Красноармейская и Лермонтовский пр.). В школу принимались: либо кандидаты Пажеского корпуса, либо дети потомственных дворян, имевшие достаточные средства, чтобы поддерживать блестящую жизнь гвардейского офицера. Модест Мусоргский подошел под вторую категорию — у отца его числилось 10 000 десятин в Псковской губернии и 150 в Ярославской.

Младший товарищ Модеста Мусоргского по школе так рассказывает о внутренних порядках, о неписанных правилах жизни и поведения воспитанников: «...Каждый подпрапорщик имел при себе лакея из крепостных,

которого начальство пороло, если лагуз не умел угодить своему барчуку. Между старшими и младшими юнкерами устанавливались также крепостные отношения, с окраской военного самодурства. Юнкера старшего класса именовали себя г.г. корнетами и держали себя надменно с младшими товарищами, называемыми ими вандалами. Каждый корнет, кроме крепостного своего лагуза, имел для услуг вандала и совершал над ним различные издевательства по праву сильного, так например, вандал обязан был возить на себе верхом своего корнета умываться. Г.г. корнеты считали унижительным для себя заниматься подготовкой уроков. Мнение это разделял и директор школы генерал Сутгоф.

Все мечты г.г. корнетов были сосредоточены на величии и чести гвардейского мундира. Высшая похвала в школе была «настоящий корнет», юнкера называли любимого всеми священника Крупского — корнетом Крупским. Свободное от фронтных занятий время юнкера посвящали танцам, амуру и пьянству. Генерал Сутгоф строго преследовал, чтобы пьяные юнкера не возвращались в школу пешком и не пили простую водку, заступался за честь школы и гордился, когда юнкер возвращался из отпуска пьяный шампанским, развалясь в коляске на собственных рысаках».

В таком-то заведении предстояло провести Мусоргскому четыре года. Все его увлечения немецкой философией и серьезной музыкой никак не вязались с обстановкой школы. Он был там своего рода «белой вороной» и не раз генерал Сутгоф, принимавший в нем участие, говорил ему: «Какой же, мон шер, выйдет из тебя офицер?»

Несмотря на такие «странности» юнкера Мусоргского, или как он писал лет до двадцати — Мусоргского — он в школе «прижился». Его отметил любезным вниманием шеф школы Николай I. Возможно поэтому к нему благоволил директор школы генерал Сутгоф, благоволил настолько, что разрешал присутствовать при уроках музыки, даваемых Герке его дочери, и часто приглашал Мусоргского к себе на вечера — поиграть.

Любили его и товарищи, — за веселый нрав, за хороший характер и за музыкальность. Особенно близок он был с Евреиновым, Кругликовым и Смельским, у которых проводил воскресные отпуска. Из преподавателей, судя по его автобиографической записке, он был ближе всего со священником Крупским, любимцем всей школы: «В школе, часто посещая законоучителя отца Крупского, он* успел, благодаря ему, глубоко проникнуть в самую суть древне-церковной музыки греческой и католической». На то, что собственно за «суть» церковной музыки, которую познал у Крупского Мусоргский, проливает свет заметка, появившаяся в «Русском Музыкальном Вестнике», вскоре после смерти Модеста Петровича. «Зная отца Кирилла Кирилловича Крупского, — пишет некий М. П., — я поспешил сообщить ему этот отзыв и одновременно был заинтересован теми материалами, которые заставили проникнуть Мусоргского в самую суть этой древней церковной музыки. Прочитав выдержку из автобиографии, отец Кирилл добродушно улыбнулся и сказал, что его роль в музыкальном образовании М(одеста) П(етровича) была гораздо скромнее. Мусоргский участвовал в то время в церковном хоре юнкеров и интересовался теми композициями, которые пелись

* Автобиография М. Мусоргского, написанная в третьем лице.

во время богослужения; это и было причиною, что отец Кирилл давал ему для изучения композиции Бортнянского и некоторых других, еще менее древних наших композиторов духовной музыки».

Модест Мусоргский первые два года пребывания в школе продолжал брать уроки у Герке. В первый год Мусоргский сочинил маленькую фортепианную пьесу «Porte-enseigne Polka**», посвященную товарищам по школе, которую отец его с помощью Герке издал у Бернарда в Петербурге. «Вообще же Герке знакомил молодого русского виртуоза, — вспоминает товарищ Мусоргского по школе, — исключительно с немецкою фортепианною литературою. Виртуоз любил импровизировать, руководствуясь только слухом и воображением, не имея никакого представления о способах изложения мыслей на бумаге или каких-либо элементарных правилах музыки. Юному пианисту приходилось в школе гвардейских подпрапорщиков без усталости барабанить танцы в угоду юнкерам разнообразя репертуар собственными импровизациями».

Репертуар действительно был неширок — о русской музыке Мусоргский не имел никакого представления, имена Глинки, Даргомыжского были для него пустым звуком, знакомы были только иностранные композиторы в ограниченном количестве, доходившие до него через Герке, да популярные танцы, принятые в обществе.

Последние два года Мусоргский занимался музыкой гораздо меньше: уроки с Герке происходили только раз в неделю, да еще приходилось иногда играть в четыре руки с дочерью Сутгофа. В те же годы пострадали занятия чтением и немецкой философией. Вообще натура художественная и впечатлительная Мусоргский так же быстро впитал в себя все отрицательные свойства школы подпрапорщиков, как в свое время положительные качества Петропавловской. Если среда и идеалы гвардейцев не были чужды ему раньше, то за четыре года пребывания в школе он видимо с ними вполне сроднился, в противном случае либо он ушел бы сам, либо, что вероятнее, его исключили бы. Николаевский режим был не таков, чтобы потерпеть кого бы то ни было выделяющегося из общей серой массы; все как один — автоматизированные исполнители единой воли шефа. Все как один заражены общими пороками и казарменными добродетелями — верностью и исполнительностью.

Эти качества воспитывались не только уставом, но и традицией. Поэтому все пороки закрытого учебного заведения, где сосредоточены мальчики в самом критическом своем возрасте, становились традицией, на которую начальство смотрело сквозь пальцы, и переставали в глазах воспитателей и воспитанников быть пороками. Среди юношей, не старше восемнадцати-девятнадцати лет, товарищей Модеста, пьянство и отчаянный кутеж были в порядке вещей. В карты проигрывались крупные деньги, все это сходило с рук и даже поощрялось в тех, кто умел стоять во фронте, знал на зубок как следует по уставу держать себя, как командовать солдатами, как отвечать начальству и главное не «умничал».

Очень быстро перестал «умничать» и Мусоргский, сосредоточив все свое внимание вместо философии на поддержании чести мундира. В старших классах

** «Полька Подпрапорщик»

и он, возможно, завел себе «вандала» — для умывания и мелких услуг, и он научился напиваться, на радость генералу Сутгофу, не водкой, а шампанским. В последнем классе школы даже вся внешность Мусоргского приобрела уже достойный будущего преображенца вид. У Мусоргского появились изящные манеры, только гвардейцам присущая привычка по особенному выговаривать слова, он то и дело вставлял в разговор французские выражения, щеголял произношением, одевался франтом, танцевал до упаду, пел — вообще сильно приблизился к облюбованному им идеалу. О средствах к жизни попрежнему можно было не думать. Правда, отец — Петр Алексеевич Мусоргский умер в 1853 году, то есть на втором году пребывания Модеста в школе, оставив жене и сыновьям имение в довольно расстроеном состоянии. Тем не менее до окончательного разорения семьи было еще далеко.

Последние годы, проведенные Модестом Мусоргским в школе, были годами кануна войны, ее начала и конца. Вся Россия, без различия классов, по разным причинам, но с одинаково жадным интересом, приковалась вниманием к крымскому театру военных действий.

Для одних война означала конец благополучия, построенного на прогнившей системе ужасающего бюрократизма, шпионажа и низкопоклонства, насажденных Николаем. Для других — быть может полное разорение, если чего доброго произойдет освобождение крестьян от крепостной зависимости — давнего учреждения, созданного и усердно поддерживаемого господствующим классом дворянства, учреждения к этому моменту разъедавшего страну тем более, что промышленное развитие требовало широкого рынка свободного труда. Для третьих, наиболее заинтересованных, — быть может освобождение от вековой кабалы, быть может облегчение гнета.

Предсказать будущее никто, разумеется, не мог, но ясно было всем, что следствием войны должны быть крупные перемены. Большие силы союзников, Франции, Англии и Турции, боровшихся с Россией, вести о тяжелых потерях, печальное сознание российской отсталости — все это предвещало конечное военное поражение.

Но военное поражение влекло за собой крушение внешней политики, основанной на искусственной изоляции России от европейских стран, шедших по пути буржуазного промышленного и общественного развития, отказ от вызывающего отношения к другим странам, от военной агрессии, от торгово-промышленной экспансии, основанной на дешевом, но технически чрезвычайно отсталом труде. С другой стороны, военное поражение означало крах внутренней системы управления, вызывало необходимость большей близости и подражания западно-европейским образцам государственности. Это было ясно для всех и вокруг этого вертелась общая мысль, находя публицистическое свое выражение в пока еще приглушенных толках о проектах освобождения крестьян, о наиболее желательном виде конституции и т. д.

В военных же кругах вопросы, связанные с Крымской кампанией были практически еще более близкими, ощущались, конечно, острее. Воспитанники школы гвардейских подпрапорщиков наверно ломали себе голову над тем, кто одолеет — победоносное ли русское воинство или союзники? Каждый мог

спросить себя: правдиво ли начальство, повторяя благополучные донесения о победах или оно лукавит, скрывая худшее? Скоро ли кончится война? В особенности этот вопрос — о сроках — был жгучим. От разрешения его зависела быть может собственная жизнь: хоть гвардию посылают на войну последней, размеры мобилизации были таковы, что при дальнейшем расширении она могла втянуть и школу. Жаждавшим отличии повесам перспектива эта наверно улыбалась. Наоборот, маменькины сынки, стремившиеся в гвардию только для подвигов на паркетe, должны были испытывать смущение. К какой категории принадлежал Модест Мусоргский, какими чувствами он волновался остается неизвестным. События, впрочем, развернулись с такой быстротой, и в таком направлении, что судьба школы, а с нею и Мусоргского осталась незадетой. Севастополь пал в конце 1855 года. В марте 1856 был подписан мир. Мусоргский же окончил школу и был назначен в полк в июле 1856 года. Таким образом, несмотря на то, что он был военным в период Крымской кампании, война не повлияла на его судьбу, если не считать косвенного влияния: Николай I, не пережив крушения своей политики, умер до заключения мира, а на престол вступил Александр II. Но это событие касалось не только Мусоргского — всей страны.

К моменту окончания школы Мусоргскому уже исполнилось семнадцать лет. Он был произведен в офицеры, следовательно считалось, что он готов к самостоятельной жизни. Позволительно задать себе вопрос — каким багажом располагал он, пускаясь в жизненный путь?

О знаниях специально военных говорить не стоит — каковы бы они ни были обладание ими не дало в дальнейшем для жизни ничего. (Впрочем, судя по нравам, царившим в школе, особенно серьезными они быть не могли). Гораздо важнее установить, каковы музыкальные знания Мусоргского, так как с окончанием школы кончался и период общей музыкальной учебы под руководством преподавателя. Далее уже пошли самостоятельные занятия и работа над вопросами композиции.

Надо считать, что Герке сумел дать своему ученику все же больше, чем получали обучаемые им юноши и девушки из состоятельных дворянских домов. Этому способствовали данные, обнаруженные Мусоргским.

Особый психофизиологический склад музыканта-пианиста, обусловленный наличием хорошей моторной памяти, достаточно большой, мягкой и сильной кисти, в соединении с общей музыкальностью — слухом, слуховой памятью и т. д. — был очевидно настолько ярко выражен, что сделал Мусоргского заметно выдающимся в ряду учеников Герке. Техника игры на фортепиано давалась ему легко, музыкальный вкус определял такое усвоение техники, которое клонит лишь в сторону наибольшей выразительности исполнения, без злоупотребления чистой виртуозностью. Природная одаренность и школа Герке помогли достичь таких высоких успехов, что позже находились музыканты, сравнивавшие Мусоргского, как пианиста, с Антоном Рубинштейном, что, впрочем, следует считать дружеским преувеличением.

В данном случае вопрос о музыкально-технических средствах, которыми располагал Мусоргский, как базой, послужившей для дальнейшего развития, мы

выделяем особо затем, чтобы объяснить некоторые черты его творчества, которые мы обнаружим позже. Далеко не все композиторы располагают виртуозной фортепианной техникой. Соединение в одном лице способностей выдающегося пианиста и композитора необязательно. Скорее мы можем нащупать другие постоянные качества того или иного композитора. Неразрывно связанные друг с другом в творчестве того или иного художника, содержание и форма, разумеется, имеют свое общее социологическое объяснение. Использование тех или других выразительных средств зависит от общей направленности творчества, от социального слоя, представляемого автором, от того потребителя, к которому творчество обращено. Но в музыке — искусстве, требующем особенно широкой материально-эстетической базы (сложный инструментарий, длительный срок освоения и т. д.), было бы слишком упрощенным приемом объяснить излюбленность выразительных средств данного композитора только лишь направленностью.

Объем технических навыков — знакомство с инструментами, владение голосом, который определен природными данными и воспитанием, — накладывают на творчество черты того или другого свойства, закономерно вытекающие только из характера общемузыкальной подготовки. Мусоргский с детства играл на рояли, играл хорошо и много. Фортепианная литература была той областью, через которую шел он к музыке оркестровой формы. Играя часто в четыре руки он познакомился с симфоническими произведениями. Отсюда его тяготение к крупным формам.

Подводя итоги военно-учебному периоду жизни Мусоргского, следует установить, что с этим периодом, как мы увидим, закончилась и полоса жизни, отмеченная систематическим расширением технической общемузыкальной базы, создав прочный, но довольно узкий фундамент владения одним инструментом — роялем.

Впрочем, следует отметить еще одну сюрону музыкального развития — владение голосом. Мы знаем, что Мусоргский пел в церковном хоре юнкеров. Правда, это пение еще ничего не говорит об усвоении будущим композитором собственного вокального искусства. Во-первых, трудно ожидать большой вокальной культуры в юнкерском церковном хоре. Во-вторых, Мусоргскому к моменту окончания исполняется семнадцать лет — возраст явно недостаточный для постановки голоса (серьезные занятия вокальным искусством могут начинаться для мужчины не раньше девятнадцати-двадцати лет, то есть, когда окончится мутация — переходный период голоса и он окрепнет). Однако вкус к пению мог быть получен именно здесь, в церковном хоре.

Мы не располагаем указаниями на то, что Мусоргский когда-либо учился петь. Между тем многочисленные свидетели говорят нам об исключительном даре певческой интерпретации, которым отличался он позже, при небольшом, но достаточно богатом голосе (подобным же даром обладал и М. И. Глинка, учившийся, впрочем, пению у вокалистов). Надо думать поэтому, что владение голосом достигнуто Мусоргским путем самостоятельных занятий, начало которых было положено хоровым пением в церкви (более чем вероятно, что позже он пользовался советами композитора Даргомыжского, преподававшего пение).

Несомненно здесь же получил начало и позднейший постоянный интерес его и любовь к хорам в массовых действиях опер, к древнецерковным ладам, да и вообще к вокалу. Этот интерес, эта любовь вряд ли могли родиться раньше. Нельзя думать, чтобы церковь Карева располагала хорошим хором — такие явления, как капелла крепостных графа Шереметева, существовавшая с екатерининских времен вплоть до шестидесятых годов и отличавшаяся изумительно художественным исполнением Баха, Дуранте, Лео, Нанини и др., были все же редким исключением, принадлежавшим столице России, а не провинциальной деревне.

Очевидно так же самостоятельно, как голос, росло и стремление к собственному творчеству, изложению своих мыслей в музыкальных образах. Вероятно минуты внешне рассеянного блуждания рук по клавишам рояля под шум юнкерской жизни делали в этом направлении гораздо больше, чем занятия с Герке. Конечно, в эти минуты Мусоргский был очень одинок среди своих одноклассников, хоть это и не было им осознано. Никто, к сожалению, не рассказал нам об этих минутах так же тепло, как рассказано о скрипичной игре мальчика Глинки ночью, в стенах пансиона.

Широта музыкальных горизонтов, которыми располагал Мусоргский, к моменту производства в офицеры, не была велика: русской музыки он не узнал. Правда, Герке не испортил ему вкуса — выбор композиторов был не плох. Но ограничение его европейскими именами роднило интересы Мусоргского с теми барскими вкусами, которых стойко держалась культурная дворянская верхушка русского общества, упорно не желавшая признавать огромной стихии народной музыки, ее права на реализацию в формах высшей художественной обработки. Это «европейство» Мусоргского в музыке было временным и наносным, как были наносными и другие черты общего его мировоззрения, от которых он позже отошел и которые на время усвоил с голоса сверстников-юнкеров.

В ПОЛКУ

Окончив школу подпрапорщиков в числе первых учеников, Модест Петрович имел возможность выбрать место будущей службы. Выбор не представлял трудностей. Вопрос был давно решен самим Мусоргским и одобрен в семье. Филарет Петрович был уже второй год офицером Преображенского полка, в этот же полк вышел и Модест.

Преображенский полк — один из старейших в России, вел свое существование с Петра I. Как и все лейб-гвардейские полки был он привилегирован, офицерство пополнялось исключительно аристократами. Иметь знатное имя и обладать возможностью сорить деньгами — это считалось главным качеством преображенца.

Первое время Мусоргский, надеясь на отцовское наследство, очевидно, не отдавал себе ясного отчета в своем материальном положении. Он готов был воскликнуть вслед за Лермонтовым, 22 года назад вышедшим из той же школы гвардейских подпрапорщиков: «Боже мой! Если бы Вы знали, какую жизнь я намерен вести! О, это будет восхитительно! Во-первых, чудачества, шалости всякого рода и поэзия, залитая шампанским». Если «поэзию» заменить «музыкой», это восклицание мог повторить семнадцатилетний Мусоргский.

Более трезвый его современник П. Крапоткин, кончая Пажеский корпус, отвечал брату на совет идти в гвардию, так как там, мол, есть время заниматься науками:

«...Твое предложение явилось вследствие полного незнания жизни гвардейского офицера. Если ты бы захотел мне предложить средство окончательно поглупеть, ты бы ничего не выдумал лучшего. Ты думаешь, что фронтовые офицеры гвардии занимаются науками; да, они занимаются: политической экономией, потому что это *la science du temps, a la mode* * историей, читая в год две-три французских книжонки новых историков, и все в этаким роде. Потом они, заслужив славу умных, ученых людей, сами трубят о своих занятиях, впрочем, такие г-да действительно учение сравнительно с другими офицерами... Время есть, но это время безалаберно распределено: в неделю раз тащится офицер в караул, в неделю раз дежурит, шляется на учение по утрам, а потом действительно шляется по Невскому — и вот все утро занято, а утро самое главное для меня, потому что я хочу слушать лекции в университете. Потом неужели окружающее общество не имеет влияния на человека? Притупляющие

* Модная наука.

способности учения, разводы (!) и т. п. одни могли бы свести с ума человека, понимающего всю их бестолковость. А тут еще вдобавок бестолковое общество, постепенно втягивающее тебя в свою среду... нет, брат, благодарю: лучше я буду бездомным бедняком и делить с тобой незавидную участь, чем буду гвардейским офицером. А как наивно говорить тебе о казенном жаловании! Слышал ли ты это, что офицер не видит этого жалования, оно идет на обеды, в честь выходящих офицеров, в честь произведенных в высшие чины и т. п. Петр Ник. Крап.* (в Уланском полку, где всего более роскошно живут) получил недавно 80 рублей за треть и говорит об этом, как о необыкновенном происшествии, — не забудь, что он ротмистр. Положим, в пехотных полках получают немного больше, но все же прапорщик не получает более 50—70 рублей в треть — максимум, который достигается очень редко. Вообще из твоих слов видно, что ты говоришь по рассказам или вернее по внушениям воображения, а я же тебе говорю про действительность — имел время приглядеться...»

У Мусоргского не нашлось никого, кто бы мог предостеречь его от будущих затруднений. Сам же он в ту пору мало задумывался о своем положении.

«...Учение, маршировка, военный балет, визиты, танцы, карты, пьянство, политичные амуры, в поисках богатой графини или, в крайнем случае, толстосумой купчихи», — вот что встретил в полку Модест Петрович. «Он участвовал в кутежах, целые ночи отбрякивал на фортепиано польки, товарищи ценили эти заслуги, — но этого было недостаточно: для поддержания чести гвардейского мундира необходимо было мотать богатства...» (Кампанейский). «А оказалось, что богатства этого у Мусоргских нет. Отцовская широкая натура, неумение хозяйничать — и в результате семья оказалась в положении хотя и вполне обеспеченном, но никак не блестящем».

Таким образом у Модеста Петровича не было возможности реализовать все широкие замашки. Волей-неволей приходилось сокращать траты и дружить не с миллионщиками, имевшими деньги или кредиты, а с людьми более близкими ему по материальным возможностям. Совсем неожиданно в гвардейской среде встретил он несколько человек преданных не одной только светской жизни, но и более серьезным интересам. Это была небольшая группа офицеров, искренне, хотя и по-дилетантски любивших музыку и занимавшихся ею. «Тут были певцы и пианисты, — сообщает Стасов, — к первым принадлежал некто Орфано, довольно приятный баритон, ко вторым — Орлов, носивший название «маршевого музыканта», потому что особенно любил военные марши, и Ник. Андр. Оболенский, изрядный пианист, которому Мусоргский посвятил тогда же маленькую ф.-п. свою пьесу, уцелевшую и до сих пор в рукописи, а именно: «Souvenir d'enfance». A son ami Nicolas Obolensky 16 октября. 1857 г.**». Наконец тут же в числе товарищей офицеров находился Григ. Алекс. Демидов, впоследствии автор нескольких романсов и в шестидесятых годах инспектор классов Петербургской консерватории. Со всеми этими музыкальными товарищами Мусоргский часто встречался и они занимались музыкой. При этом у них нередко происходили самые горячие споры и схватки из-за музыки: несмотря на то, что и сам он частенько ходил в итальянский театр и играл отрывки из

* Двоюродный брат П. Крапоткина.

** «Воспоминания детства». Другу Николаю Оболенскому.

итальянских опер, Мусоргский уже и тогда (как мне рассказывал один из этих офицеров) начинал не любить итальянскую музыку и за нее нападал на своих товарищей-преображенцев, разумеется, безусловных поклонников модной музыки и модного пения. Он и сам еще не много знал хорошей музыки, и «Руслан», и «Жизнь за царя», и «Русалка» были ему неизвестны, но он по крайней мере ссылался на ту музыку, гораздо выше итальянской, какую успел узнать у Герке: он ревностно указывал товарищам на Моцартова «Дон-Жуана», на дуэт и разные другие номера оттуда, как на образцы «настоящей и хорошей музыки».

Герке, занятия с которым по выходе Мусоргского в полк прекратились, как иностранец и человек, воспитанный Западом, следил за музыкой приютившей его страны недостаточно внимательно и, как мы уже знаем, ученика своего с ней не знакомил. А между тем, как ни молода была русская музыка, она существовала, самостоятельно развивалась, и незнакомство с ней Мусоргского можно объяснить только направлением преподавателя, недостаточной культурной чуткостью общества в целом, военной среды в частности, консерватизмом общих вкусов и модой.

Еще жив был лучший зачинатель русской музыки — Михаил Иванович Глинка. Уже выступил со своими операми Александр Сергеевич Даргомыжский. Но имена эти оставались мало кому знакомы, для большинства не раскрыты. Широкие круги любителей музыки жили старыми представлениями о том, что в России своей собственной музыки быть не может — пора не подошла. Даже считавшийся просвещенным музыкантом своего времени Вьельгорский не переставал твердить Глинке о «Руслане», что это — неудачная опера и продолжал калечить ее купюрами. Словом, общество проморгало существеннейшее событие в жизни искусства. Событие это охарактеризовано Стасовым так:

«В начале тридцатых годов нынешнего столетия, Глинка поехал в Италию, как в классическую какую-то дарохранительницу, откуда должны были изойти на него всяческий свет и научение. И, однако же, он не нашел их там. Вместо этого, совершилось с ним то, чего он никогда не предвидел прежде. Он не привез из Италии того за чем ездил, но привез нечто совсем другое — мысль о национальном искусстве, мысль о русской музыке. Бродя по итальянским театрам и концертам, слушая итальянскую музыку, итальянских знаменитых певцов и певиц, он вдруг почувствовал, что все это не то, что нужно ему, да вместе и тому народу, которому он принадлежит. Он почувствовал, что то — одни люди, а мы другие, что то, что им годится и их удовлетворяет, не годится для нас. Эта минута сомнения в том, во что он прежде так твердо веровал, это неожиданное раздумье — и были решительными мгновениями в истории русской музыки. Наша музыка тут впервые зачалась для настоящей и полной своей жизни. Глинка думал, что он создает только русскую оперу, но он ошибался. Он создавал целую русскую музыку, целую русскую музыкальную школу, целую новую систему».

Легко видеть, что Стасов несколько преувеличивает: не мгновенным прозрением и не усилием одного лица совершаются такие вещи, как создание национальной школы в искусстве. Это длительный процесс, в котором участвует

весь народ, как культурно-национальное целое, сформировавшееся на основе единого языка, под влиянием примерно одной природы, общей политической судьбы и территории. От степени исторического развития страны и народностей, ее населяющих, от процесса формирования классов зависит степень культуры искусства данной нации. Может случиться, что нация не выделила еще такого общественного слоя, на который была бы возложена забота по усовершенствованию искусства в порядке профессионального занятия. Тем не менее — оно не перестанет существовать в форме широкого народного искусства. Господствующие же классы могут быть потребителями произведений иноземных художников, игнорируя народное творчество.

Так и было в России сороковых-пятидесятых годов прошлого столетия с музыкой. В народных формах она существовала как мощное явление. В культурных же формах — оперной, концертной и т. д. — она только-только начинала свое, в дальнейшем победоносное, шествие. Общественное развитие России того времени уже достигло тех рубежей, когда выделяется особая категория лиц, занимающихся интеллектуальным трудом. Она-то и начинает бой за культурное национальное искусство, выражая как собственные профессиональные интересы — расширение рынка приложения своего труда, — так и интересы крепнущего торгового класса, еще тесно связанного бытом, а отсюда и вкусами с эксплуатируемыми народными массами*.

С этими пояснениями мы можем принять приведенную выше цитату из Стасова. Будучи дворянином и помещиком, Глинка, однако, сильно приближается к позициям разночинца-профессионала (в своих «Записках» он прямо говорит об осознании себя как артиста). Он и выступает как самый мощный творец русской музыки в высококультурных ее проявлениях. Но это не зачеркивает того факта, что до Глинки, и одновременно с ним, русские композиторы стремились вводить элементы национального в музыку. Уже существовала довольно крепкая струя русского романса — Алябьев, Давыдов, Варламов, Гурилев. Были и оперные композиторы — Кавос, Верстовский. Однако же только Глинке удалось полной мерой влить в свои произведения, безупречные по вкусу, стихию русского песенного мелоса, органически связав высокую европейскую культуру формы — в романсе, опере, симфоническом произведении — с народной музыкой.

Глинка дал первое решающее сражение монополии западной музыки на русской оперной сцене и в русском концертном зале. Талантливейшим продолжателем его был Даргомыжский. К концу пятидесятых годов глинковские романсы и оперы — «Жизнь за царя», «Руслан» — знакомы публике. Появляется и «Русалка» Даргомыжского. Но оперные театры заняты другим: «Бронзовый конь», «Черное домино», «Клятва» — француза Обера, «Эдинбургская темница» — Карафа (итальянец), «Норма», «Капуллетти». «Невеста-лунатик» — Беллини (итальянец) и т. д. — вот преимущественный репертуар оперных сцен. Борьба за национальную школу в музыке (развитие ее нам придется еще не раз проследить) разгорается. В конце пятидесятых годов видимость такова, что непосвященному человеку очень трудно судить, кто прав, кто виноват. Лишь немногие музыканты

* Основание русской музыкальной культуры заложено крепостными, вообще представителями «низов». Дворянство выделило композиторов позже - *Р. М. Асафьев*.

сочувствуют новому направлению — имена их еще не признаны и тонут среди подавляющего большинства, которое игнорирует новаторов, а то и — с Антоном Рубинштейном во главе — отрицает самую возможность национальной музыки.

Молодому музыканту Модесту Петровичу Мусоргскому сразу разобраться во всей этой обстановке было не под силу. Он живет еще не своими, а заимствованными, воспринятыми через внушение преподавателя или по наслышке — вкусами и симпатиями. Самосознание его в искусстве только просыпается. А между тем по натуре он обладает боевым темпераментом. Кто-кто, а Мусоргский уж никак не мог бы сказать о себе, что он «двух станов не боец, а только гость случайный». Поэтому вопрос о знакомстве с авторитетным музыкантом, который разъяснил бы ему положение дел на музыкальном фронте и может быть оказался бы единомышленником, приобретает для Мусоргского первостепенное значение.

Этот вопрос тем более важен, что творческое начало бродит и бурно растет. Уже не полька и не салонный вальс привлекает внимание музицирующего преображенца. Задуманное произведение много серьезней: к началу офицерского периода относится первая попытка Мусоргского написать оперу. В списке своих сочинений он говорит: «1856 год. Попытка оперы на сюжет Виктора Гюго: «Нап d'Islande»*. Ничего не вышло, потому что и не могло выйти. Автору было семнадцать лет». Не могло выйти главным образом потому, что Мусоргский не имел никаких представлений о законах построения музыкального произведения.. Герке никак не ознакомил его с этим вопросом, а кроме него все музыкальные связи Мусоргского были с любителями-дилетантами, такими малограмотными, как и он в вопросах теории музыки. Кроме того ясно, что как бы ни был талантлив семнадцатилетний ямальчик, ему не под силу опера — произведение, требующее широкого синтеза, эстетической зрелости**.

Как мало способен был Модест Петрович тогда отличить единомышленника от противника можно видеть из истории его первого знакомства с А. П. Бородиным, будущим композитором и соратником Мусоргского. Оба они, можно сказать, прозевали друг друга. Да и немудрено: оба еще не знали себя — где ж тут понять взаимную общность интересов. Значение знакомства выяснилось для обоих лишь через несколько лет. Пока же это была простая служебная встреча двух военных, описанная Бородиным так:

«Первая моя встреча с Модестом Петровичем Мусоргским была в 1856 году (кажется осенью, в сентябре или октябре). Я был свежееиспеченный военный медик и состоял ординатором при 2-м военно-сухопутном госпитале; М. П. был офицер Преображенского полка, только что вылупившийся из яйца (ему было тогда семнадцать лет). Первая наша встреча была в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он дежурным офицером. Комната была общая, скучно было на дежурстве обоим; экспансивны мы были оба; понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня мы были оба приглашены на вечер к главному доктору госпиталя, Попову, у которого имелась

* Ган-Исландец.

** Моцарт, написавший оперу в четырнадцатилетнем возрасте и Лист, поставивший в таком же возрасте оперу на сцене, являются исключениями — оперы эти лишены значения иного, чем феномен вундеркиндов.

взрослая дочь; ради нее часто делались вечера, куда обязательно приглашались дежурные врачи и офицеры. Это была любезность главного доктора. М. П. был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком: мундирчик с иголки, в обтяжку, ножки вывороченные, волосы приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические, разговор такой-же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными, некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренной. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он садился за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и проч., отрывки из «Траваторе», «Травиаты» и т. д., и кругом его жужжали хором «Charmant, délicieux!» и пр. При такой обстановке я встречал М. П. раза три или четыре у Попова и на дежурстве в госпитале. Вслед затем я долго не встречался с М. П., так как Попов вышел, вечера прекратились, а я перестал дежурить в госпитале, состоя уже ассистентом при кафедре химии...»

Второе знакомство Мусоргского с собратом по призванию состоялось вскоре же. На сей раз это был не безвестный военный врач, а композитор с именем — Александр Сергеевич Даргомыжский. С ним познакомил Мусоргского товарищ по полку Ф. А. Ванлярский. Даргомыжский после смерти Глинки был крупнейшим музыкантом России и являлся настолько характерной фигурой, что личное общение с ним не могло не повлиять на Модеста Петровича решающим образом. Так и случилось — многими своими сторонами творчество Мусоргского соприкоснулось с творчеством Даргомыжского, испытало большое и благотворное влияние.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился в 1813 году и был сыном среднего чиновника. Большие музыкальные способности заставили родителей рано начать его музыкальное образование. Сначала мальчика учили игре на фортепиано, потом на скрипке и наконец пению. Его, как и всех русских дворянских детей той эпохи, как и всю культурную часть общества, воспитывали только на иностранных композиторах. Из них, наиболее близкими и любимыми стали французы. Симпатии эти сохранились у Даргомыжского надолго.

К тридцатым годам он был уже известен в кругу петербургских любителей музыки не только как хороший пианист, но и как композитор салонных романсов и пьес. Впрочем, эти лавры не долго пленяли Даргомыжского; выбору более серьезного и ответственного жанра способствовало знакомство с Михаилом Ивановичем Глинкой. Даргомыжский не стал непосредственным преемником Глинки — слишком различны были их художественные конституции, но он понял, что салонное творчество неподходящий путь для серьезного композитора и стал пробовать свои силы в другом. Первой попыткой оказалась опера «Эсмеральда», написанная на сюжет В. Гюго «Собор Парижской богородицы». Пока еще было в ней очень мало собственного голоса и очень много подражания французским образцам. Таким же исканием была и вторая опера на сюжет Пушкина «Торжество Вакха». Только в «Русалке» Даргомыжский нашел свое место, свою дорогу. Здесь проявилась его индивидуальность, такая отличная от Глинки.

Эстетический идеал Глинки — гармония линий, красок, звуков. Отсюда

законченная округлость общей формы и формальное совершенство любой детали общего целого. В опере он продолжатель историко-героического, сказочно-волшебного романтического жанра. В романсе — тонкий певец любовной лирики. Он сумел объединить русский мелос и западно-европейскую кантилену в синтезе плавных, гибких широкоохватных («широкодужных») мелодий. Его оркестр богат динамикой, звуковой красочностью, гибок, прозрачен, симфоничен. В ясных, четких формах Глинка умел обобщать, как бы всегда стремясь к стройному, пластическому выражению общего целого.

«Даргомыжский выступает как мастер нового стиля, как выразитель критического сознания на переломе от барской, аристократической к «интеллигентско-разночинной» культуре» — это определение проф. Асафьева хорошо вскрывает природу творчества Даргомыжского. В противоположность предшественникам он не ищет гармонию целого, а выражает характерное. В некоторых романсах своих он подобно Глинке отдает дань фантастической и балладной романтике, любовной лирике, сентиментальному стилю («Свадьба», «Паладин», «Вертоград», «Я помню глубоко»). Но собственный его творческий облик определяется другой тематикой — сатирической, комической. Таков он в знаменитых романсах «Титулярный советник», «Червяк», «Мельник» и др. Не стройность целого привлекает обычно Даргомыжского, а характерный штрих.

Особенность Даргомыжского не в широкой мелодии, хоть он ее не чурается и дает собственный мелодический рисунок, а в интонации живой человеческой речи, которую он вводит в музыку, порой доходя до натурализма. В оперной музыке это сказалось тем резче. Если Глинка — создатель классического оперного стиля русской музыки, большой вокально-инструментальной формы, то Даргомыжский ввел в нее развитой музыкально-декламационный русский речитатив. В опере «Русалка» этот речитатив позволил ему в популярном музыкальном языке достичь новых средств драматизма. Хоть опера эта и не вполне свободна от влияний (французских, проявляющихся в куплетности некоторых напевов основных партий), все же она отличалась большой национальной выразительностью, была смелой попыткой музыкально живописать девическую и женскую драму, трагедию отца. Действительность, характерные типы и жизненные отношения встали по-новому, выраженные драматическим речитативом, который явился основным художественным приемом композитора.

Это было очень сильным и ярким воплощением поисков музыкально-художественного реализма, который содержался для Даргомыжского в короткой формуле — «правда в звуках».

Зарождавшаяся на месте уходящей аристократической, новая культура более демократическая, разночинная, интеллигентская искала в искусстве своих выразительных средств, своего убедительного и правдивого языка. В музыке таким языком оказался речитатив, а первым смело и самостоятельно употребившим его композитором — Даргомыжский.

«Русалка» была поставлена в Петербурге Мариинским театром в 1856 году. Вложив массу сил, таланта и самобытности в оперу, Даргомыжский вправе был рассчитывать на успех. Но успеха не было. Публика, воспитанная на

иностранных операх, не поняла и не оценила «Русалки». Даргомыжский, как о нем шутя сказал как-то Мусоргский, — «окислялся чрезвычайно быстро». Неудача оперы особенно способствовала «окислению».

Знакомство Мусоргского с композитором состоялось вскоре после постановки «Русалки». Даргомыжский находился в самом мрачном и раздраженном состоянии духа, он замкнулся в кругу своих почитателей, стоявших неизмеримо ниже его. «Если бы вы знали,— пишет, однако, Даргомыжский в письме к одной из своих учениц, относящемся к тому периоду, — как я спокойно и приятно провожу время дома в немногочисленном, но взаимно-искреннем и преданном искусству кружке, состоящем из нескольких моих учениц и нескольких талантливых любителей пения. Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом, исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михаил Иванович» (Глинка).

Даргомыжский переоценивал качества своего кружка — в нем царил глубокий дилетантизм. Вопросами творчества члены кружка интересовались мало, довольствуясь любительским исполнением и приятным сознанием находиться в обществе даровитого русского композитора. А для Даргомыжского этот узкий кружок, участников которого В. В. Стасов называл «инвалидами», был суррогатом, заменявшим общественное признание.

Внешность хозяина была очень забавна. Еще Глинка в своих воспоминаниях записал о нем: «маленький человек в голубом сюртуке и красном жилете». Людмила Ивановна Шестакова, (урожденная Глинка), говорит о том, как разителен был контраст между Даргомыжским и его сестрой. Пестра была высока ростом и говорила басом, Александр Сергеевич был очень мал и голос имел совсем женский, к тому же какой-то визгливый. Внешний вид не мешал ему быть большим любителем и поклонником прекрасного пола и окружать себя девушками-ученицами. Из мужчин у него бывали Опочинин, генерал Вельяминов. Изредка появлялись Кюи, Балакирев, Стасов*.

Разителен для Мусоргского был контраст этого кружка с полковым, товарищеским. При всех недостатках, при всей любительщине, здесь ценили настоящую, серьезную музыку. Глава же кружка был бесспорным мастером композиции. В полку, в салонах — модные танцы и песенки, там — сладкая итальянская музыка, здесь — совсем не модная, зато новая, нигде никогда не слышанная — русская. В полку музыка — приятное приложение к талантам светского преображенца, здесь — серьезное искусство.

Кружок Даргомыжского — это первая истинно музыкальная среда, в которую попал Мусоргский.

Даргомыжский, отметив выдающийся талант Модеста Петровича, как пианиста, и его огромную музыкальность, сблизился с ним. Надо думать и опера Мусоргского «Ган-Исландец» писалась если и не по совету Даргомыжского, то во всяком случае с его ведома, а быть может и благословения. Гюго близок был Даргомыжскому, об этом говорит уже то, что сюжетом первой оперы был взят «Собор Парижской богородицы». Выбор западного сюжета оказался ошибкой для

* Ко всем названным участникам кружка мы не раз вернемся впоследствии.

обоих. Оба композитора имели слишком глубоко русские корни, у Даргомыжского уже выявившиеся, ко времени знакомства, в романсах и «Русалке», у Мусоргского пока едва-едва намечавшиеся. Увлечение западной тематикой было наносным, а не органическим.

Мусоргского в «Гане-Исландце» пленила драматичность и напряженность действия, но и это не выручило совершенно беспомощного семнадцатилетнего автора! Из оперы ничего не вышло. Александр Сергеевич Даргомыжский пока, повидимому, ничего не умел, а быть может и не старался дать своему молодому другу. Слишком велика была разница в мастерстве маститого композитора и безусого офицера.

Мусоргскому нужен был руководитель иного склада — более близкий по возрасту, менее углубленный в себя, свое творчество, менее удрученный своими внешними неудачами. Руководитель этот нашелся в лице Милия Алексеевича Балакирева, с которым Мусоргский познакомился в этом же кружке летом 1857 года, и которому суждено было стать одной из замечательнейших фигур в истории русской музыки.

За два года перед тем нижегородский меценат Улыбышев привез в Петербург восемнадцатилетнего юношу, своего музыкального воспитанника и протеже — Балакирева. В Нижнем-Новгороде Балакирев успел узнать и полюбить многое из европейской музыки. Помимо того, он со страстью изучал русскую, преимущественно Глинку, которого считал одним из гениальнейших композиторов. «Его столько же восторгала гениальность Глинки, — пишет Стасов, — сколько и то, что высокие его создания были в русском национальном характере, а он Балакиреву как человеку, родившемуся вдали от столиц и проведшему детские и юношеские годы в коренном русском Центре, в деревне, был особенно дорог, близок, понятен и необходим. Музыкально-национальное чувство выросло в нем единственно в силу его собственной непосредственной потребности. Его первый образователь Улыбышев, в доме у которого он прожил молодые свои годы, был по вкусам своим европейский классик и ставил Моцарта на такую неизмеримую высоту, выше всех остальных музыкальных деятелей целого мира, что даже в честь его чурался самого Бетховена. Но Балакирев не сделался классиком, не взирая на все влияние Улыбышева. Его сильно тянуло в национальную музыку, так что почти первыми его сочинениями были: «Фантазия для фортепиано с оркестром на русские темы», и «Фантазия для фортепиано на трио из «Жизни за царя» — «Не томи, родимый».

Римский-Корсаков* так характеризует молодого Милия Алексеевича: «Балакирев не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся этим, не признавал, повидимому, в таких занятиях никакой нужды. Благодаря своему самобытному таланту и пианизму, благодаря музыкальной среде, встреченной им в доме Улыбышева, у которого был домашний оркестр, под дирижерством Балакирева разыгрывавший бетховенские симфонии, — он как-то сразу сформировался в настоящего практического музыканта. Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный

* Композитор. О нем см. далее.

чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке — словом было все, что требовалось для композитора. И все это, добытое путем громадной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенной, острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобратся критически в музыкальной литературе».

По приезде Балакирев сразу же познакомился с Глинкой. Тот разглядел в молодом человеке его необыкновенное музыкальное дарование, разглядел и оценил. Совсем больной, за несколько месяцев до отъезда за границу, Глинка внимательно следил за Балакиревым, видя в нем своего продолжателя.

После смерти Глинки (в 1857 году) Балакирев и сам почувствовал себя его музыкальным наследником. И то сказать — он обладал многими качествами, нужными лидеру новой школы. Никто как он — констатируют знавшие его лично люди — не умел так жадно узнавать все, что появлялось нового в музыкальной жизни: ни одно произведение не проходило мимо него, из всего он извлекал главное, на всем умел учиться. Музыкальная его одаренность, твердость направления и личное большое обаяние сделали то, что часть кружка Даргомыжского, юная, но талантливая, сплотилась вокруг Балакирева. В том числе был и Мусоргский.

Как мы уже говорили, ученики Даргомыжского вопросами чисто творческими интересовались мало, а простое любительство и пианизм перестали удовлетворять Мусоргского. В то время концертная эстрада было нечто такое, с чем Мусоргский никак не мог примириться, как с желанной для себя карьерой. Попытки же создания отдельных номеров вокальной и фортепианной музыки говорят о непрестанном нащупывании композиторского пути. Одну, из таких попыток, о которой мы уже упоминали — «Souvenir d'en fance» он отнес показать Балакиреву, а тот, имевший у себя в активе несколько публично исполнявшихся вещей, естественно разругал очень несовершенную детскую пьесу Мусоргского. Тогда Мусоргский попросил Балакирева давать ему уроки, и с этого времени начались занятия и дружба между двадцатилетним учителем и восемнадцатилетним учеником. Дружба, которой суждено было сыграть заметную роль не только в их судьбе, но и в истории развития русской музыки.

Вместе с Мусоргским к Балакиреву присоединился и Цезарь Антонович Кюи. Был он, как и два первых, очень молод (родился в 1835 году). Лет до пятнадцати занимался с Монюшкой, дальнейшими музыкальными достижениями обязан был себе. Знакомство с Балакиревым было для него таким же важным и решающим, как и для Мусоргского. С ним первым начал Балакирев заниматься. Учась сам, учил своего приятеля «вникать в характер разнообразных музыкальных деятелей, разбирать до самой глубины и совершенно независимо значение музыкальных творений, не взирая на их знаменитость и репутацию, наконец, — вникать во все подробности музыкальных форм, а также и инструментовки». К инструментовке, впрочем, Кюи не питал никакой склонности и навсегда остался слаб в ней. В дальнейшем из Кюи образовался вокальный композитор, а не симфонический. К началу занятий с Балакиревым, у него уже были написанные

романсы и в проекте несколько сюжетов легких опер во французском музыкальном стиле.

По тем же методам, как с Кюи, Балакирев начал заниматься с Мусоргским. «Так как я не теоретик, — пишет М. А. Балакирев, — я не мог научить Мусоргского гармонии... то я объяснял ему «форму сочинений». Для этого мы переиграли с ним в четыре руки все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самую занимал разбором формы. Впрочем, сколько помню, платных уроков у нас было немного: они как-то и почему-то кончились и заменились приятельской беседой».

Сохранилось много писем Мусоргского к Балакиреву, относящихся к началу их дружбы. Из них так же неясно почему прекратились уроки, но ясно, что Мусоргский являлся на них после парадов, разводов, дежурств и должно быть дружеских пирушек, являлся он нерегулярно, то и дело извиняясь за пропуск. В Мусоргском крепко вкоренилась гвардейская привычка — делу час, а потехе время. Но и помимо такой неаккуратности Мусоргский был малоприятным учеником для Балакирева, страстного и деспотического по натуре. Балакирев, воспринимал все с лету, гибко, легко, а Мусоргский вовсе не был так восприимчив, наоборот, он был малоподатлив и очень своеобразен. Своеобразие это переходило в неряшливое отношение к музыкальным занятиям. Впрочем, применять к Мусоргскому обычные рамки было невозможно — он вылезал из них. Это казалось непреодолимым препятствием для Балакирева, он готов был как композитора считать Мусоргского малоталантливым, а как человека определять: «слабые мозги», «идиот»* и т. д., что, однако, не мешало им дружить и музицировать вместе. Резкость балакиревских оценок можно отнести также к педагогической неопытности его.

В свою очередь, между Мусоргским и Кюи сложились товарищеские отношения. Они часто и подолгу виделись, играли в четыре руки, но очень большой близости не было. Не было и той откровенности, какую проявлял Мусоргский к Балакиреву.

Жизненное влияние Балакирева на Мусоргского огромно. Об этом свидетельствует их переписка. Модест Петрович ввел Милия Алексеевича в свою семью. Брат Мусоргского, недурно игравший на фортепиано, постоянно посылает поклоны Балакиреву, и, повидимому, общается с ним, мать, Юлия Ивановна, тоже проявляет внимание к другу — учителю младшего сына. Не раз Балакирев приглашается то в семейный дом Мусоргских, то в ложу на спектакли оперы. К нему же обращаются с просьбой выбрать на лучшей в то время фабрике, Беккера, хороший рояль для Модеста. И восхищенный выбором Мусоргский пишет ему:

«...Я должен быть тысячу раз благодарен за прекрасный выбор. *La machine est parfaitement solide***. Я сегодня так хватил по этой машине, что у меня в кончиках пальцев началась какая-то жгучая, острая боль, точно мурашки заходили, а машина ничего, хоть бы одна струна зазвенела...»

* Повод к этому будет приведен позже.

** Машина замечательно крепка.

Балакирев постепенно делается для Мусоргского значительно большим, чем преподаватель, чем просто музыкальный авторитет. Он становится человеком, которому доверяет все свои сокровеннейшие думы Модест Петрович. Годы 1857—1858—1859 оказываются особенно смутными для Мусоргского. Эти годы, после выхода в полк, сталкивают его со множеством кардинальнейших жизненных вопросов, о существовании которых даже не подозревал юный ученик школы подпрапорщиков. Не говоря уже о громадных сдвигах общественного сознания, произошедших в это время и захвативших Мусоргского, перед молодым человеком ставятся резкие альтернативы: офицер или музыкант? Дилетант в музыке или профессионал? Спрашивается, что такое занятия искусством — светское развлечение или серьезнейшая общественная обязанность?.. Знакомства того времени с Даргомыжским, Балакиревым, Стасовым — открывают новые горизонты перед которыми потускнели, стали отвратительны своей пошлостью гвардейские идеалы и принятая в полку манера жизни. Серьезнейшим образом ставится вопрос — как быть.

С братьями Стасовыми, Владимиром Васильевичем и Дмитрием Васильевичем, Мусоргский познакомился летом 1857 года у постели больного Балакирева. Дмитрий Васильевич — присяжный поверенный и недурной музыкант жил, хотя и близкой к искусству жизнью, но во всяком случае не отдаваясь ему всецело, как его брат. Владимир же Васильевич, не был ни живописцем, ни певцом, ни музыкантом, но всеми помыслами ушел в интересы художественного порядка. Его роль в истории жизни и творчества Мусоргского чрезвычайно велика. К моменту знакомства ему — тридцать три года, и он уже вырастает в крупную критическую величину.

Сын известного русского архитектора, получивший образование в училище правоведения, В. В. Стасов прожил несколько особенно бурных молодых лет в Италии, секретарем у русского миллионщика Демидова (герцога Сан-Донато). Уже в юные годы проснулась в нем большая любовь к искусству. Так, узнав о том, что умирает художник Карл Брюллов, Стасов мчится к нему за границу — спасать что возможно, хоть крохи его художественного наследства, чтобы можно было сохранить особенно чтимого им на то время художника в памяти потомства не только как мастера живописи, но и как живого человека со всеми его высказываниями и взглядами. Начиная с этого момента участие Стасова в жизни русского искусства делается заметным. К тридцати трем годам Стасов — довольно известный критик во всех областях искусств, кроме того он работает в Публичной библиотеке, заведая там художественным отделом.

Взгляды и высказывания такого сложившегося, принципиального человека, как Стасов, разделяемые почти всецело и Балакиревым, не могут не влиять на Мусоргского. Оба они для молодого музыканта — большая авторитетная сила. Дружба, основанная на взаимном понимании и общности взглядов, связывает обоих уже не первый год. Широкая эрудиция, круг вопросов интересовавший их, знания — все это ставит Стасова и Балакирева значительно выше того уровня, на котором живет. Мусоргский до сих пор. Модест Петрович остается учеником, жадно прислушивающимся к словам учителей. Для того чтобы догнать друзей ему нужно шагать «семимильными шагами» и он сознает это, но уменья

организовать себя, заняться систематическим самообразованием — нет, да и времени в безалаберном дне не хватает.

Мусоргский не мог знать точно об установившейся на первых порах несколько иронической оценке его, то молчаливо-вялого, то страстного, то скоропалительного, а потому и часто неправого спорщика. Но по отношению друзей к себе он понимал, что в нем не видят ничего особенно выдающегося. Вместе с тем он чувствовал в себе большие творческие, хоть и неясные еще силы. Естественно, он готов сваливать свои неудачи на отнимающую время службу. Кроме времени, служба, вернее, его положение гвардейского офицера, отнимает силы, здоровье и деньги. Бесперывные кутежи и светские развлечения требуют и того, и другого, и третьего. Денег, которые нужны для поддержания чести мундира, делается в семье Мусоргских все меньше и меньше. Время и силы, потраченные на офицерских пирушках, отнимаются у музыки. Здоровье, под влиянием неумеренного употребления спиртных напитков, расшатывается и доводит Мусоргского до сильной нервной болезни. Кроме того, стрелковый батальон, к которому его причислили, должен каждое лето отправляться в лагери в Царскую Славянку, то есть ему приходилось расставаться с матерью и с новыми музыкальными друзьями. Единственный выход он видит в отставке.

Об этом серьезном и важном для него деле он советуется не с Балакиревым, а с более взрослым и более опытным Владимиром Васильевичем Стасовым. «...Во время наших прогулок,— вспоминает Стасов, — я усердно отговаривал Мусоргского от его решимости выйти в отставку: я ему говорил, что мог же Лермонтов оставаться гусарским офицером и быть великим поэтом, невзирая ни на какие дежурства в полку и на гауптвахте, невзирая ни на какие разводы и парады. Мусоргский отвечал, что: «то был Лермонтов, а то я, он может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я нет, мне служба мешает заниматься как мне надо!»

Стасов, отговаривая Мусоргского от выхода в отставку, честен и последователен. Он сомневается в величине его таланта, как сомневается и Балакирев: офицерское звание — нечто уже достигнутое, выйдет ли что из композиторской карьеры Мусоргского — неизвестно. Только своей личной вере в призвание обязан Мусоргский отставкой из полка. Решение его оказалось твердым, и с 5 июля 1858 года он может считать себя свободным человеком.

ПРОБЫ И ПОИСКИ

Как велика была сила, захватившая молодой кружок, как горяча была тяга людей друг к другу, если такие разные натуры, представители таких различных профессий находили время для взаимного общения, поддерживали дружеские связи, вопреки тому, что жизнь и обязанности разъединяли. Кюи — военный инженер; Стасов — правовед по образованию, историк и археолог по должности; Мусоргский — гвардейский шаркун; один лишь Балакирев делает первые шаги в качестве профессионального музыканта. Все они молоды, лишены признания, да и не за что пока их признавать: очень мало сделал каждый из них для музыки — откуда бы создаться имени, популярности? Пока это лишь группа в большей или меньшей степени «подающих надежды» молодых людей. Только Глинка артистическим чутьем угадал Балакирева, да скоро умер. Только Даргомыжский обратил на них внимание, да собственные невзгоды и сердечные дела оказались сильнее.

Признать художника, когда за ним накопилось значительное количество произведений, когда его хвалят и ругают газеты, когда ему рукоплещет публика — дело нехитрое. Значительно труднее разглядеть в нескольких тактах музыки крепкое дарование. Еще труднее, разглядев, поверить в то, что дарованию этому предстоит широкий, большой путь, избрать его в товарищи. Силы, объединившие на первых порах четырех друзей, были: огромная любовь к музыке и взаимное доверие друг к другу.

К ним, четверем, вскоре присоединятся другие. Позже критика и широкая публика отличат их от общего потока музыки, как особое явление, полное своеобразия. Они получают общее название, которое закрепится за ними в истории развития искусства. Но сейчас, накануне и в начале шестидесятых годов о них еще никто не знает, и только внутри кружка, в горячих спорах они готовятся завоевать мир. Между тем, — налицо уже существующее содружество художников, имеющих свою программу действий, свои вкусы, цели, симпатии и антипатии. У этого содружества есть все, что нужно для того, чтобы стать школой. И уже достаточное количество сил, чтобы начинать понемногу выступать и гласно заявлять о себе.

Есть вождь движения — Балакирев. Это человек большой волевой зарядки, бескорыстия, самоотдачи себя делу. Человек, по-матерински внимательный к своим друзьям и в то же время способный к жестокости, когда он недоволен ими. Не склонный прощать человеческие слабости. «Железная перчатка», как назвал

его однажды — уже много позже — Мусоргский. Балакирев — зоркий тактик, предусмотрительный полководец. Он не только следит за всеми новыми произведениями музыки, он присматривается и ко всякому новому даровитому музыканту, мелькнувшему на горизонте петербургских салонов. Цель — найти нового соратника, убедив в своем символе веры и втянув в свой кружок для общей борьбы. При этом он гонится не за количеством, а за качеством и ставит ставку на молодежь.

Есть у молодого содружества собственный критик — Стасов. Располагать таким рупором своих взглядов, как этот запальчивый задиристый публицист — вещь немаловажная. Наряду с запальчивостью и нетерпимостью Стасов отличается большой разносторонней чуткостью и огромной работоспособностью. Критический голос его таков, так заметен и буен, что вызывает не раз иронические определения недругов: «Тромбон русского искусства», «Вавило Барабанов», «Труба иерихонская» и т. д. Ко всему этому Стасов — критик очень большого принципиального постоянства, стойкости.

Цезарь Антонович Кюи — первый солдат, ставший под балакиревское знамя. Француз по крови, он отдавал в своем творчестве небольшую дань русскому и восточному элементам. Однако, его понимание искусства, высказываемое печатно, близко подходит к балакиревскому. Он талантлив. Уже первые его романсы и опера «Кавказский пленник» (написанная под сильным влиянием Обера) завоевывают симпатии Стасова теми признаками новизны и смелости приемов, которые пробиваются сквозь присущую первым произведениям несамостоятельность. Тот факт, что Кюи владел пером, выступая в качестве убежденного проповедника балакиревских идей, явился для кружка ценнейшим подспорьем в начальную пору его существования.

О Мусоргском мы знаем. Он — новобранец. Существуют и другие, которых «присматривает» Балакирев. Это Гуссаковский, музыкант молодой и небездарный, однако в конце концов отошедший от музыки. Тут вождь ошибся. Зато великолепно чутье, с которым Балакирев отмечает и привлекает в кружок еще мальчика, кадета Морского корпуса Римского-Корсакова. И не менее прозорлив его выбор химика Бородина. Все вместе они составят уже такую крепкую когорту, что не страшно будет принять любое сражение.

Кружок жил общей жизнью: вместе играли, разбирая сочиненное кем-нибудь из членов его или произведения мастеров русской и западно-европейской музыки, старых, признанных и новых, еще не получивших достаточного признания. Глинка, Даргомыжский, Бетховен, Лист, Берлиоз, Моцарт, Шуман, Шопен — предмет постоянного интереса кружка. «Стоило кому-нибудь сказать слово о сочиненной одним из этих гениальных композиторов вещи, — читаем мы в «Воспоминаниях» Л. И. Шестаковой, — и М. А. Балакирев был уже за роялем, исполняя ее. Музыкальная память его поражала нас...»

Произведение кого-либо из кружковцев разбиралось и критиковалось Балакиревым. «А критик, именно технический критик он был удивительный, — записал в своей «Летописи» Римский-Корсаков. — Он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостатки формы. Когда я или впоследствии другие молодые люди играли ему свои

сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. и тотчас, садясь за фортепиано импровизировав, показывая, как следует переделать сочинение... Новые сочинения... сплошь и рядом игрались им в отрывках, по тактам и даже в разбивку, прежде конец, потом начало, что обыкновенно производило странное впечатление на постороннего слушателя, случайно попавшего в кружок...»

Таким-то образом на практике осуществлялся стасовский идеал формирования художника: не решение задач по контрапункту, не консерваторская рутинная, а вольный цех подмастерий под руководством мастера. Все работают над собственными замыслами. Самобытность каждого в принципе оберегается (на практике оно получается не совсем так, вследствие некоторого деспотизма Балакирева). Во всяком случае каждый волен выбирать по вкусу объект ближайшей работы.

Вслед за всеми пытается выбрать его и Мусоргский, но именно вслед за всеми, так как он внимательно следит за тем, что делают другие, какие пути они избирают. Прислушивается к высказываниям Стасова — пока это только разрозненные замечания по конкретному поводу, но позже они найдут выражение в больших программных статьях, с которыми Владимир Васильевич выступит в печати. Сейчас Стасов увлечен своей работой в Художественном отделе Публичной библиотеки, о музыке он больше говорит, чем пишет. Пока появились только две-три статьи его о Глинке, но это — фундамент и фундамент прочный.

Пройдет несколько лет и новая русская школа, выросшая из балакиревского кружка, заявит о своем существовании устами Стасова, разговоры за стаканом чая сформулируются в развернутую платформу. Сейчас члены кружка не держатся еще строго своих же требований к тематике. Сам «вождь» Балакирев берет по совету NN... сюжетом для работы шекспировского «Короля Лира» и пишет к нему увертюру и антракты. По определению Милия Алексеевича это новая музыкальная форма — «инструментальная драма», это переложение шекспировского драматизма на музыкальный язык. Балакирев надолго уходит в эту работу. Тратя множество времени и сил на руководство, на поиски программной базы для себя и своих соратников, на знакомство с произведениями других композиторов, он медленно продвигает вперед задуманные им произведения.

Счастливее его в этом отношении Кюи. Служба военного инженера оставляет время для музыки. Он переделывает свою оперу «Кавказский пленник», сочиняет романсы и в короткий срок пишет новую одноактную оперу «Сын мандарина».

Модест Петрович знает каждый сочиненный его друзьями такт. Его перестают удовлетворять собственные, по заданию Балакирева, скерцо, он хочет чего-то более самостоятельного, более ответственного. Выход в отставку дает время, которое можно употребить на творчество. И он пускается в поиски.

Балакиревская идея музыки в драме близка и понятна Мусоргскому. Решение повторить опыт «Лира» созревает быстро. Трагедия Софокла «Царь Эдип» останавливает на себе внимание Модеста Петровича. Склонность молодого Мусоргского к остро драматическим коллизиям, которую он выказал уже в

выборе сюжета для оперы «Ган-Исландец», находит здесь широкое поле приложения. История взята Софоклом из греческой мифологии и в его претворении является величайшим памятником античной драматургии. Эдип, — сын фиванского царя Лая и жены его Иокасты. Родителям предсказал оракул, что ребенок будет для них причиной великих несчастий. Эдипа отдают на гибель, но он спасается и вырастает у чужих людей. Случай сталкивает его с Лаем, и в ссоре Эдип убивает его, не подозревая о том, что это отец. Далее, оказав великую услугу Фивам, Эдип женится на царице их Иокасте, не зная, что это его мать. Когда все это обнаруживается, Иокаста убивает себя, а Эдип выкалывает себе глаза и уходит из Фив с дочерью Антигоной.

С 1868 года Модест Петрович принялся за воплощение трагедии в музыке. Первой появляется интродукция к «Эдипу». Пока сочинение находится под непосредственным наблюдением Балакирева. Ему «Эдип» должен быть посвящен. Мусоргский, чувствуя себя учеником, не восстает еще против опеки, но в нем зреют уже самостоятельные мысли, свое отношение к искусству. Музыка к «Эдипу» это только юношеский опыт, быстро кончившееся увлечение, в ней есть то, чего не разглядел Балакирев и не понял сначала сам Мусоргский — большое драматическое напряжение, борьба сил и динамика столь свойственная его дальнейшему творчеству. Недаром же большие «куски Эдипа» будут в свое время взяты сначала для «Саламбо», а потом для «Бориса Годунова».

В этот период Модестом Петровичем владеет какая-то жадность, которая заставляет его разбрасываться. Не окончив одного, он берется за другое. Ему мало оказывается «Эдипа». В декабре 1858 года задумывается опера на гоголевский сюжет «Ночь под Ивана Купала». Будущее музыкальное оформление, деление на действия — все это обсуждается коллективно, к совещанию привлекаются не только кружковцы, правом голоса пользуются просто близкие знакомые. Следовательно, выбор Модестом Петровичем профессии музыканта уже не тайна, это — твердо решенное дело,

Это решение — важный шаг к будущему. Оно, очевидно, с трудом принято матерью, у которой вместе с братом живет Модест Петрович, и только большая доброта и любовь к сыну помогают ей примириться с мыслью, что младший сын не завоеует чинов и орденов. Но должна же и она понять, чем для Модеста грозят постоянные попойки и кутежи, должна она понять какую разительную разницу по сравнению с прежними друзьями его представляет новый друг — Балакирев. В конце концов она примиряется с новым призванием и новыми друзьями сына настолько, что варит варенье для этого самого «совратителя» ее Модиньки — Балакирева.

Мусоргский, отказавшись от мундира, не так-то легко отказывается от своей молодости и стремления к развлечениям. Его тянет к обществу, к шуму. Он с радостью включается в компанию Кюи.

Цезарь Антонович в это время собирается жениться. Невеста его — певица, одна из учениц Даргомыжского. Общество, собирающееся у Александра Сергеевича Даргомыжского, любит устраивать своими силами любительские спектакли, концерты, вечера. Деятельным членом оказывается Мусоргский. Он принимает самое активное участие в организации спектакля в девишник

будущей жены Кюи — Мальвины Рафаиловны Бамберг, и сам играет главную роль в наивной пьеске В. Крылова «Прямо набело».

Через полгода, в феврале 1859 года, опыт спектакля повторяется в новом репертуаре, и опять Мусоргский в главных ролях. Первая пьеса — «Тяжба» Гоголя, Модест Петрович — Пролетов, вторая — опера Кюи «Сын мандарина». Мусоргский впервые публично выступает певцом. Воспоминания говорят, что в молодости его голос очень звучен, мягок и от природы поставлен. Это небольшой, прекрасного тембра баритон, которым он хорошо владел. Успех Мусоргского ставит его на известную высоту в кругу любителей, окружающих Даргомыжского. Но артистические выступления дают Мусоргскому не только успех, они дают и первый сценический опыт, они знакомят его с условиями сцены, ее требованиями, — это первая практика, которая пока проходит незамеченной. Следы ее скажутся, когда придет время попробовать свои силы на драматургическом поприще. Благодаря спектаклям, увеличиваются знакомства Мусоргского. До этого они ограничены средой прежних товарищей по полку, которая с отставкою уходит все дальше, и небольшим кругом балакиревских друзей.

Одна из новых знакомых, ученица Даргомыжского Мария Васильевна Шиловская, приглашает Мусоргского к себе на лето в подмосковное имение Глебово. Приглашение как нельзя более кстати. Жизненный опыт Мусоргского пока очень узок, ему надо его расширять. Он совсем не знает своей страны, все его поездки ограничиваются Псковской губернией и Петербургом с его окрестностями, в которых стоят летние лагеря. Поездка на свадьбу одного из знакомых в Нижегородскую губернию, немногим увеличивает его знакомство с Россией. Национализм кружковцев в искусстве, под которым Мусоргский охотно расписывается, является до сих пор для него лишь разговором и формой. Зрелой душой он своей страны не знает. Нельзя считать знанием детские впечатления, до сих пор недостаточно переваренные.

Москва давно прельщает Модеста Петровича. В прошлом году в Москву ездил Балакирев. Шутливое его письмо оттуда, прочитанное вслух у Стасова, запомнилось Мусоргскому надолго. «Иерихон», как называется Москва в кружке, подействовал на Балакирева, надо думать, очень сильно, если он мог написать: «...Вечером мы* с необыкновенным удовольствием гуляли в Кремле, который, как и всегда, привел меня в восторг. Вечер был чудный, вид на Замоскворечье бесподобный. В душе у меня родилось много прекрасных чувств, которых я не умею пересказать вам. Тут я почувствовал с гордостью, что я русский. Я в своих немногих произведениях выразил некоторые частички Кремля, именно кремлевские башни; но теперь вижу, что дело не обойдется без симфонии в честь Кремля...»

Для петербуржца Мусоргского письмо это — целое откровение. Конечно же не в чиновном, европеизированном Петербурге искать русскую «душу», национальную специфику, к которой смутно его тянет, о которой уже много говорят Балакирев и Стасов, которой полны произведения Глинки и Даргомыжского, конечно же ее искать нужно именно в Москве. И в ответ на

* Балакирев и Бородин.

письмо он пишет Балакиреву: «Описание Кремля, Милий заставило меня сильно призадуматься, впрочем, спасибо вам, минут пять мечтаний о нем, доставили мне, невыразимое наслаждение». Теперь благодаря приглашению Шиловской, «пять минут мечтаний» могут превратиться в часы действительного созерцания, любования. И Мусоргский в мае 1859 года радостно покидает Петербург.

Супруги Шиловские очень богаты. Глебово, лежащее близ Нового Иерусалима, — полная чаша. Там постоянно гостит тьма народа, Даргомыжский со всеми своими учениками — частый гость. В имении ставятся концерты, спектакли, даже целые оперы, под управлением капельмейстера Мариинского театра К. Лядова. Хозяйка, Мария Васильевна Шиловская, знаменитая петербургская красавица, у нее низкий, хороший голос, но она — заметно детонирует и поет с цыганским пошибом. В альбоме карикатур художника Степанова существует рисунок: «У рояля поет Шиловская (тогда еще Вердеревская). Опочинин говорит Даргомыжскому: — Помилуйте, вы хвалите ее пение. Да она безбожно фальшивит.— Даргомыжский: — Ну, где же фальшивит, — она прехорошенькая».

Удивительно ли что хорошенькая хозяйка становится, повидимому, для двадцатилетнего Мусоргского обстоятельством несколько большим, чем просто знакомая дама.

Модесту Петровичу, со всеми его барскими традициями и привычками, очень импонирует широкая жизнь Шиловских, их богатый дом, их приемы, не говоря уже о самой хозяйке, которой он во второй свой приезд посвятит романс «Что вам слова любви» (окончен в 1860 году). У Шиловских Мусоргский Сталкивается с самыми разнообразными людьми. Здесь и помещики соседи, и московские музыканты, и светские дамы и молодые студенты. Круг его знакомств расширяется. Правда, ни с кем он особенно не сближается, но все это — живые лица, новые типы.

Из Глебова, отрываясь от общества, от спектаклей, шумной светской жизни, Мусоргский едет первый раз в своей жизни в Москву. Если в Глебове он мало предоставлен самому себе, то здесь в Москве, где Мусоргский наедине с собою, у него широкое поле для восприятия нового без помех со стороны окружающих. Забывая о современном, он видит Москву старую, Москву идеализированную. Здесь -Кремль, Василий Блаженный, Спасские ворота, Успенский собор, гробницы царей, карета Алексея Михайловича. Уйдя в этот мир, нетрудно представить его себе ожившим, существующим не только в архитектурных памятниках. И Мусоргский из Москвы пишет своему мэтру Балакиреву восторженное письмо:

«Наконец-то мне удалось увидеть Иерихон. Опишу вам свои впечатления. Подъезжая только к Иерихону, я уже заметил, что он оригинален, великолепные купола церквей так и пахнули древностью. Красные ворота забавны и очень мне понравились, от них до Кремля нет ничего особенно замечательного, зато Кремль, чудный Кремль, — я подъезжал к нему с невольным благоговением. Красная площадь, на которой происходило так много замечательных катавасий, немного теряет с левой стороны, — от Гостиного двора, но Василий Блаженный и Кремлевская стена заставляют забыть этот недостаток — это святая старина.

Василий Блаженный так приятно и вместе с тем так странно на меня подействовал, что мне так и казалось, что сейчас пройдет боярин в длинном зипуне и высокой шапке. Под Спасскими воротами я снял шляпу, этот народный обычай мне понравился. Новый дворец великолепен; в нем из теремов лучшая комната — бывшая Грановитая палата, где судили, между прочим, Никона. Успенский собор, Спас-на-бору, Архангельский собор, — это представители древности рука об руку с Василием Блаженным. В Архангельском соборе я с уважением осматривал гробницы, между которыми находились такие, перед которыми я стоял с благоговением, таковы Иоанна III, Дмитрия Донского и даже Романовых, при последних я вспомнил «Жизнь за царя» и от того невольно остановился.

Лазил на колокольню Ивана Великого — с нее чудный вид на Замоскворечье, еще лучше вид с Москвы-реки на Кремль в этом месте. Был у Самарина, ел отличную ботвинью и видел половых в белых чистых рубахах. Гуляя по Москве, я вспомнил Грибоедова («на всех московцах лежит особый отпечаток»); по крайней мере на простом классе я убедился. Таких попрошаек и надувал свет не производил. Притом какие-то странные хватки, вертлявость меня особенно поразили. Вообще Москва заставила меня переселиться в другой мир — мир древности (мир хотя и грязный, но, не знаю почему, приятно на меня действующий) и произвела на меня очень приятное впечатление. Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское и мне было бы досадно, если бы с Россией не поцеремонились в настоящее время, я как будто начинаю любить ее. Ах, забыл: в Оружейной палате есть карета царя Алексея Михайловича, деланная за границей — огромная. Внутри на европейском сидении сделано кресло (род портшеза). Я как взглянул, так и вообразил себе фигуру Алексея Михайловича, отдающего приказы посланным в Малороссию воеводам».

В этом письме чувствуются отголоски год назад прочитанного у Стасовых письма Балакирева, но только отголоски. Все что звучало у Милия Алексеевича иронически, у Мусоргского звучит настолько всерьез, что как будто бы рассказывает он о галлюцинации. В Москве Мусоргский гораздо глубже и серьезнее, чем Балакирев, начинает чувствовать себя «русским». Мы говорим это тем увереннее, что впечатления, описанные им в этом письме, отразятся впоследствии почти не измененными в его творчестве. Характерный облик Москвы в «Борисе Годунове», в «Хованщине», очень мало отличается от того, что захотел увидеть и увидел Мусоргский, посетив Москву не в шестнадцатом, не в семнадцатом столетиях, а в середине девятнадцатого. И то, что абстрактный образ Москвы, созданный у него под влиянием чтения и безусловного влияния Балакирева и Стасова, оказался во многом тождественен с действительностью, заставляет Мусоргского воскликнуть: «Знаете что, я был космополит, а теперь — какое-то перерождение; мне становится близким все русское»... Космополитизм для него естественен в Петербурге, в чиновном, новом городе, близко общающимся с Европой, в городе, у которого нет национальных традиций, и весь облик которого интернационален. Совсем иное оказывается в Москве. Здесь он впервые ощущает в себе по-настоящему национальные корни. Ощущает пока временно, ненадолго то, что впоследствии разрастется на все его творчество.

Стасов правильно указывает, что в первый, ученический период музыкальной работы Мусоргского, он избирает «сюжеты не русские, общеевропейские, нередко исторические и классические». Только позже, в самом расцвете композиторской деятельности он перейдет к сюжетам национальным. И тогда-то, вновь возникнет в музыкальных образах историческая Москва, сердце России, та Москва, которую в 1859 году впервые посетил молодой двадцатилетний Мусоргский.

После летних каникул, полный новых впечатлений, он возвращается опять в Петербург. Снова начинаются собрания у Балакирева, снова Мусоргский всецело под обаянием Милия Алексеевича. Историю своих отношений к нему он объясняет в одном из писем так: «...Касательно взгляда на вас, я должен пояснить, каким образом вел я себя с вами, с самого начала нашего знакомства. Прежде я сознавал преимущество ваше в спорах со мною, видел большую ясность взгляда и стойкость с вашей стороны. Как ни бесился я иногда и на себя, и на вас, но с истиной должен был согласиться. Из этого ясно, что чувство самолюбия подстрекало меня держаться упорно и в спорах и в отношениях с вами. Далее: вам известна бывшая излишняя мягкость моего характера, вредившая мне в отношениях с людьми, которые не стоили этого. Раз закрывшееся чувство уколотого самолюбия подняло всю гордость во мне. Нечего говорить о том, что я стал анализировать людей, вместе с этим быстро развивался и был сам у себя настороже. Но все время я не пропускал в себе ни малейшего промаха в отношении к добру и истине. В отношении людей, я вам многим обязан Милий, вы меня славно умели толкать во время дремоты. Позже я понял вас совсем и душою привязался к вам, находя в вас, между прочим, отголосок собственных мыслей или иногда начало и зародыш их. Последние же наши отношения так сильно сроднили вашу личность с моей, что я совершенно уверился в вас. — Слишком мелка и ничтожна роль Паши à la Дарг(омыжский), чтобы я мог ее приписать вам, да она ни в коем случае несродна вам». †

Мусоргский сам пишет о том, что он борется с излишней мягкостью характера, анализирует людей и не допускает в себе промахов «в отношении к добру и истине». Это говорит о том, что два года в балакиревском кружке не прошли даром. Он делается гораздо серьезнее и ответственнее в своем отношении к людям, к жизни и своему творчеству. Это бросается в глаза Бородину, вторично встретившемуся с Мусоргским.

«Осенью 1859 года, — рассказывает в своей записке Бородин, — я снова свиделся с ним у адъютант-профессора академии и доктора артиллерийского училища С. А. Ивановского. Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба уже не было. Изящество в одежде, в манерах и пр. были те же, но оттенка фатовства уже не было ни малейшего. Нас представили друг другу; мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что вышел в отставку, потому что «специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное» и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был еще ярым мендельсоном, в то время Шумана не знал почти вовсе. Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких новшеств

музыкальных, о которых я же имел и понятия. Ивановские, видя, что мы нашли общую почву для разговора — музыку, предложили нам сыграть в четыре руки А-моl'ную симфонию Мендельсона. М. П. немножко поморщился и сказал, что очень рад, только чтобы «уволили от Andante, которое совсем не симфоническое, а одно из «Lieder ohne Worte» или что-то вроде этого, переложенное на оркестр».

Мы сыграли первую часть и скерцо. После этого, Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я не знал тогда еще вовсе. Начал он наигрывать мне кусочки E-dur'ной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: «Ну, теперь начинается музыкальная математика». Все это было мне ново, понравилось Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что поиграл мне новое для меня. Между прочим, я узнал, что он и сам пишет музыку. Я заинтересовался, разумеется; он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B-dur'ное); дойдя до Trio, он процедил сквозь зубы: «Ну, это восточное!» и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы она мне даже особенно понравилась сразу: она скорее как-то озадачила меня новизною. Вслушавшись немного, я начал оценивать и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством; внутренно я подсмеивался немножко над этим. Но, познакомившись с его «скерцо», призадумался: верить или не верить?»

Для постороннего слушателя мог еще ставиться вопрос: «верить или не верить?» Для самого Мусоргского вопрос был решен окончательно. Композиторская деятельность постепенно становилась самым важным в жизни. Здесь Мусоргский, несмотря на свою недисциплинированность, работал упорно и сосредоточенно. В наступившем 1860 году впервые реализовались результаты этой работы.

11 января 1860 года в концерте, незадолго перед тем возникшего Русского Музыкального общества, исполняется под управлением Рубинштейна B-dur'ное скерцо Мусоргского. Балакирев, присутствовавший на этом концерте, где впервые исполнялось оркестром произведение Модеста Петровича, пишет В. В. Стасову через два дня: «Почему вы не пришли в последний концерт? Скерцо Мусоргского очень хорошо вышло». Ободренный успехом Мусоргский, несмотря на все продолжающуюся нервную болезнь, много работает. Пишет новые небольшие вещи, исправляет старые, и уверенно работает над «Эдипом». Лето проводит снова в именье Шиловской. Вернувшись в сентябре в Петербург он, первым делом, отчитывается перед Балакиревым:

«Насилу-то собрался я написать вам, дорогой Милий. Я только-что вернулся из деревни, узнал от Стасовых ваш адрес и спешу побеседовать с вами — так давно я с вами не видался. Вам, я полагаю, интересно будет знать, как я проводил время в подмосковной. Почти до августа моя болезнь продолжалась, так что только урывками я мог отдаваться музыке, большею частью это время от мая до августа, мозг был слаб и сильно раздражен. Однако, я собрал некоторые материалы, необходимые впоследствии: «Эдип», сонатка двинулись. Сонатка почти готова, кое-что надо почистить в средней части, хвост удался. К «Эдипу» прибавилось два хора: Andante B-mol и к нему Allegro Es-dur, которые отправятся в интродукцию и

теперь пишутся. — Еще я получил работу весьма интересную, которую надо приготовить к будущему лету. Работа эта есть: полное действие на Лысой Горе (из драмы Менгдена «Ведьма») шабаш ведьм, отдельные эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал — слава шабашу, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой Горе. Либретто — очень хорошее. — Кой-какие материалы уже есть, может выйти вещь очень хорошая.

Из мелких вещей написано: «Владыко дней моих», которое на мой взгляд вышло совсем удовлетворительно, и *Kinder-Scherzo*, сильно понравившееся Гуссаковскому, Вот мои посильные труды. Милий, вас должна порадовать перемена, происшедшая во мне и сильно, без сомнения, отразившаяся в музыке. Мозг мой окреп, повернулся к реальному, юношеский жар охладился, все уравнилось и в настоящее время о мистицизме ни полслова. Последняя мистическая вещь—это *Andante B-moll* (хор) из интродукции к «Эдипу». Я выздоровел, Милий, слава богу совсем!

...Теперь я привожу все мои музыкальные грешки в порядок. Для меня настал новый период моей музыкальной жизни»...

Мусоргский, заявляя это, не совсем прав. Новый период еще не настал. Идет только подготовка к нему. В Мусоргском зреют силы для будущего. Правда, и сейчас он уже значительно самостоятельнее во всем, как в вопросах музыкальных, так и в вопросах бытовых. В музыке он вступает на путь некоторой независимости благодаря тому, что произведения его становятся известными и за пределами балакиревского кружка.

В доме Шиловской завязаны знакомства с музыкантами-профессионалами. Капельмейстер Мариинско-го театра Лядов в апреле 1861 года на одном из концертов, вместе с «Лиром» Балакирева, отрывками из «Торжества Вакха» Даргомыжского и «Кавказского пленника» Кюи, исполняет части «Эдипа» Мусоргского. Это уже некоторый патент на равноправие с другими композиторами, тем более, что, очевидно, не Балакирев устраивает к исполнению вещь своего ученика, а наоборот Мусоргский рекомендует «Лира», Новое сочинение Модеста Петровича, относящееся ко времени его зимнего пребывания в Кареве в 1861 году «*Intermezzo in modo classico*» пишется без балакиревского контроля.

Об этом произведении Стасов записал со слов Мусоргского, что «оно внушено ему одной сельской картиной, глубоко запавшей в его воображение, а именно: зимой 1861 года, он был в деревне у своей матери, в Псковской губернии, и однажды в прекрасный, зимний, солнечный день, в праздник, он увидел целую толпу мужиков, шедших по полям и с трудом шагавших по сугробам снега, многие из них поминутно проваливались в снег и потом с трудом опять оттуда выкарабкивались. «Это, — рассказывал Мусоргский, — было все вместе и красиво, и живописно, и серьезно, и забавно. И вдруг, — говорил он, — вдали показалась толпа молодых баб, шедших с песнями, с хохотом по ровной тропинке. У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собой, неожиданно сложилась первая «шагающая вверх и вниз» мелодия *à la Bach*; веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я

потом сделал среднюю часть или Trio. Но все это — *in modo classico*, сообразно с тогдашними моими музыкальными занятиями. И вот так и родилось на свет мое «Intermezzo».

Впоследствии автор инструментовал это «Intermezzo» явившееся одним из замечательных его созданий, для большого оркестра и посвятил А. П. Бородину. Но и первый вариант этой инструментальной пьесы доказывает, что у автора растут крепкие крылья и что недаром он съездил в деревню.

Начало шестидесятых годов совпало с гражданским совершеннолетием Модеста Петровича. В материальном отношении он почти всецело предоставлен самому себе. Крестьянская реформа, подорвавшая сравнительное благосостояние семьи, заставила мать Мусоргских переселиться в Карево Братья остались в Петербурге вдвоем. Круг интересов и знакомств у них совершенно разный. Филарет Петрович все еще не расстается с гвардейским мундиром. Модест Петрович штатский, «свободный художник», ему, как человеку относительно менее занятому, приходится взять на себя хлопоты по имению. 1861 — 1862 годы полны переездов из Петербурга в Псковскую губернию. Были и поездки в Москву. Только весна 1862 года сравнительно надолго задерживает Мусоргского в имении знакомых (в Волоке Псковской губернии) в качестве не то гостя, не то учителя музыки малолетних детей хозяина.

Неустроенность холостого быта и поездки очень отражаются на творческой продуктивности Мусоргского. За два года он написал чрезвычайно мало. Правда, это не влияет на его близость к Балакиреву и кружку. Все также он живет общими интересами, все также письмами отчитывается в своих занятиях и проектах, а в Петербурге попрежнему постоянно бывает у М. А. Балакирева, общество которого увеличилось еще двумя членами: молодым, только что произведенным в морские офицеры, Римским-Корсаковым и химиком Бородиным, старым знакомым Мусоргского. Новые соратники, впрочем, разбредаются в разные концы света. Бородин в Гейдельберге между лабораторными работами слушает симфонические концерты. Римский-Корсаков отправляется в плавание, собирать музыкальные материалы для будущих произведений — «Садко» и «Шехерезады».

Однако, в жизни Мусоргского есть и новое, что несколько отдаляет его от Балакирева, как от человека, живущего главным образом интересами искусства. Это — новые веяния, пришедшие с новой эпохой, которым поддается Мусоргский. Поверхностное знакомство с московскими студентами, завязанное у Шиловских, превращается в более тесное во время зимнего пребывания в Москве 1861 года. Этот круг молодежи, которую Модест Петрович считает передовой и обособленной, имеет на него большое влияние. В одном из московских писем он сообщает Балакиреву: «Я окружен здесь весьма приличными личностями, все бывшие студенты, милые, живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию и искусства — все, и приятно беседовать с ними; но Иерихон; эти люди составляют в Москве как бы отдельный кружок, — впрочем, хорошие люди везде в стороне, оно и лучше, как вспомнить, что «блажен муж, иже не идет на совет нечестивых».

В этом кругу Модест Петрович находит не только сверстников, но и среду,

совсем отличную и от гвардейской и от музыкальной. Увлечение этим обществом очень неодобрительно встречено Балакиревым, и здесь у Мусоргского первый случай заявить о своей самостоятельности и настоять на ней.

Модест Петрович тверд, связи, подобные московским, завязываются и в Петербурге. Но в столице они еще теснее.

Кружок передовой молодежи, к которому принадлежит Мусоргский, увлеченный социальными идеями Чернышевского, под влиянием его романа «Что делать» решает организовать «коммуну». С 1863 года Мусоргский живет в «коммуне», в сожительстве с пятью товарищами: тремя братьями Логиновыми, Левашевым и Лобковским. Со слов Стасова мы знаем, что:

«Все это были люди очень умные и образованные; каждый на них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то, что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах; никто из них не хотел быть праздней интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделания, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества». Те три года, которые проведут под одной кровлей эти шесть молодых людей, останутся им навсегда памятными, как лучшие годы жизни. Всем им коммуна даст много, но больше всех даст она Мусоргскому. В «коммуне» действительно начнется новый период его жизни и музыкального творчества.

«МОГУЧАЯ КУЧКА»

«Коммуна», в которой поселяется Мусоргский, не единичное явление в Петербурге и тем более в России шестидесятых годов. Множество таких общежитий возникает в университетских городах. Передовая молодежь, порывая с семейными традициями и объединяясь в «коммуны» отдает дань времени, дань эпохе общественного подъема, эпохе пересмотра человеческих отношений.

Шестидесятые годы, действительно, новая эра развития России, как в смысле общественном, так и в смысле экономическом. Еще с 1856 года настроение общества резко росло в ожидании перемен. Уже в крымских неудачах оно склонно было видеть залог обновления, оно же истолковало смерть Николая I как крушение «системы». На этом фоне, естественно, воцарение Александра II было принято с неопределенными, но радостными ожиданиями. Еще ничего не было конкретного, ходили только слухи о каких-то проектах, о представленных царю записках. Но и эти слухи оказались достаточными для того, чтобы Россия всколыхнулась и на какой-то момент поверила в возможность полного своего обновления, которое, впрочем, каждым классом понималось по-своему. Разговоры о предстоящей отмене крепостного права заняли первое место. Вопрос этот, получив главенствующее значение, дал всему общественному движению единство, силу и напряжение.

Литература чутко откликалась на все оттенки движения. В Лондоне во весь голос заговорил эмигрантский журнал — герценовский «Колокол», в России, по мере сил обходя цензуру, выступали в печати Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, твердя о главном: о народном бесправии, о необходимости просвещения, о пересмотре общественных взаимоотношений. Среди лучших представителей образованного общества «культурно-просветительная волна была очень высока и еще выше была готовность принять действительность, как она есть, и эту глупую, нищую Россию, заклеянную игом рабства и черную от черной неправды судей, сделать свободной, богатой, умной...»^{*} Это было основным стремлением. Ленин назвал этот период — «эпохой прогрессивных идей и просветительства».

Реформа, сопровождаемая таким общественным подъемом, не оправдала возложенных на нее надежд, по она сыграла свою роль, оказавшись возбуждающим стимулом, силой, заставившей ожить омертвевшую под николаевским надзором страну. Пусть через два-три года после освобождения

^{*} Андреевич «Опыт философии русской литературы».

царская реакция снова поднимет голову, пусть душит польское восстание, устраивает процессы Чернышевского и Михайлова, несколько свободных лет не пройдут даром. Лучшие люди успеют высказать много необходимого, молодежь сумеет впитать это, из недр затхлого семейного быта она вырвется в столицы, и здесь будет искать поля для приложения своих сил. Часть из них соединится в «коммуны», подобные приютившей Мусоргского, в общежития людей, заряженных одной идеей — «делать полезное».



О. А. Петров

Портрет художника К. Маковского. 1870 год

Но эпоха шестидесятых годов характерна не только этим «идеалистическим» подъемом общественных сил. Одновременно шла борьба классов, борьба не на жизнь, а на смерть. Вместе с освобождением крестьян дворянство потеряло свое значение, реформа лишила его социальной почвы — владения крестьянами. Зато подняла голову отечественная промышленная и торговая буржуазия, получившая с освобождением крепостных множество дешевых рабочих рук.

Обновление проходит во всех областях жизни. Появляется мощный слой демократической интеллигенции. Он проходит в науку, он несет бунты в среду искусств, стремясь к созданию национального реалистического искусства, являющегося резкой оппозицией прежнему классическому, барскому. В Академии 14 художников, которым надоела итальянщина да библейские мотивы, заявляют протест и, выйдя, организуют артель «Передвижников». Литература первая успела уже откликнуться на требования жизни. Помяловский, Златовратский, Решетников, Некрасов, Успенский — вот имена писателей, заявивших о том, что на смену дворянам-литераторам пришел новый литератор — разночинец, литератор, у которого крепки национальные корни.

Музыка тоже не отстает от других искусств. И в ней намечается борьба за народность, за новое национально-историческое содержание музыки, за музыкальное просвещение, построенное на началах изучения народной песни. Выразителем этих стремлений оказывается балакиревский кружок. Самые разнообразные по своему дарованию композиторы объединяются в нем. Этому главным образом способствуют: обстановка размежевания, дифференциация общественных сил, общественный подъем шестидесятых годов, которые заставляют художника твердо выбирать лагерь, и организаторский талант Балакирева. Кружок, впоследствии метко названный Стасовым «Могучая кучка», пополняется новыми членами: Гуссаковский, Ладыженский, Щербачев — только кратковременные соратники, зато остальные составляют уже постоянное и крепкое ядро.



М. П. Мусоргский. 1873

Из архива В. В. Стасова. Пушкинский дом. Ленинград

Члены «кучки» растут не только количественно. Напряженная работа постепенно превращает каждого из дилетанта в профессионала. «Кучка» уже скоро совершенно теряет вид композиторского начального училища, где Балакирев обучает молодежь, и превращается в чисто творческое объединение со своим идеологом, апологетом Стасовым. Очень скоро Стасов объявит его «Новой русской музыкальной школой», противопоставив всему остальному музыкальному движению, и «Могучая кучка» пройдет шестидесятые годы авангардом музыкальной общественности.

С 1862 года «Могучая кучка» приобретает свою трибуну. Балакирев и Ломакин организуют Бесплатную Музыкальную Школу, с циклом симфонических концертов при ней. В концертах начинают демонстрироваться, наряду с лучшими образцами творчества иностранных композиторов, произведения членов «кучки». Симфонические концерты привлекают внимание общественности, имена балакиревских питомцев растут. Растет и недовольство в среде консервативно настроенных музыкантов и музыкальных обществ. «Могучая кучка» со своей Бесплатной школой — это удар по законному, как кажется им, укладу.

Самодержавие, а с ним и высшее дворянство, отстаивают западные формы в области музыки. Царствующая династия, которая в силу родственных связей испокон веков держится немецких вкусов, стремится привить обществу свои симпатии. Это достигается тем легче, что — вспомним — музыкально-педагогический состав преимущественно иностранцы, а оперные театры в руках

императорского двора. Самой большой жертвой таких искусственно внедренных в Россию вкусов оказался в свое время Глинка, оперы которого постоянно снимались с репертуара театров или подвергались безжалостным купюрам и о музыке которого Вьельгорский выразительно сказал, что она: «кучерская». Подобное же отношение к своей музыке испытал и Даргомыжский. Враждебные настроения академической музыки, которая сплотилась вокруг Русского Музыкального Общества, чувствовали и балакиревцы. Но время было уже не то и «кучка» была не отдельной личностью, а целой школой, которую игнорировать не представлялось возможным.

«Могучая кучка» представляла оппозицию дворянско-феодалным вкусам в музыке и их проводникам — Русскому Музыкальному Обществу и консерватории, основанной в 1862 году. В противоположность им «кучка» выражает вкусы демократических слоев, связанных с широкими народными массами, отстаивающих родное, понятное, близкое к жизни искусство. Разумеется, если бы публика, являющаяся слушательницей на спектаклях оперы и в концертах, целиком перешла бы на точку зрения «кучки», то это означало бы конец всяких перспектив для выучеников консерваторий, поставщиков заграничного искусства. Они это понимали и боролись против новых тенденций чрезвычайно упорно.

Стасов пишет: «Немецкой партии «Русского Музыкального Общества» было ужасно подумать (как смеясь, говорил мне тогда один из талантливейших наших музыкантов, в письме ко мне), что музыкальное дело может перейти в руки новых русских музыкантов, и что тогда русское варварство затопит своим необузданным диким потоком те добрые семена музыкальной германской цивилизации, которые уже успели привить у нас некоторые добродетельные мужи». Стасов горячо поднял свой голос против этих добродетельных мужей, доказывая им и находившемуся во главе их А. Рубинштейну, что Россия имеет право и возможность культивировать не международное, не германское, а именно свое национальное искусство.

Конечно, у «кучки» положение было не легким. По словам того же Стасова, выходит, что: «немногим музыкантам выпадала такая тяжелая доля. Глинка и Даргомыжский были свободны и ничем не связаны; они могли бы, если б хотели, спрятаться у себя дома, никого не видать, ничего не слышать из того, что говорится и что делается в музыкальном мире, и спокойно создавать то, что требовала их творческая фантазия. Положение Балакирева и его товарищей было иное. Они являлись не единичными художниками, чьи произведения нравятся одним, или не нравятся другим, одним понятны, другим темны, но — партией, исповедующей какие-то вредные для общего благополучия доктрины, партией, отдаляющейся от принятых понятий и желающей изменить их в голове и у других, посредством публичных концертов и печатной пропаганды».

Жалуясь так, Стасов не учитывает того, что главная сила «кучки» именно в ее сплоченности, в том, что это — «партия», а не разрозненные одиночки, в том, что ее руководитель Балакирев, а идеолог и критик он сам, Владимир Васильевич Стасов. Недаром его противники иронически называют его «критик Громогласов», «Труба иерихонская» и т. д. Он действительно с начала шестидесятых годов — Громогласов, он кричит и борется на страницах газет и журналов с

«добродетельными мужами» из Русского Музыкального Общества. Он всюду, где возможно, пропагандирует новую музыкальную школу. Конкретными вопросами, на которых противники скрестили оружие, были: об организации консерватории, о творчестве Глинки.

С этого времени роль Стасова в развитии как всего дела «Могучей кучки», — равноправным членом которой его нужно считать, хоть он и не композитор, — так и в развитии отдельных ее членов делается все значительнее. Помимо печатных выступлений он помогает в смысле подбора материалов к работе отдельных членов «кучки». На первых порах это касается Балакирева. В дальнейшем Стасов оказывает неоценимые услуги подобного же рода Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову и Кюи — всей могучей пятерке, у каждого из которой накапливаются все новые вопросы, требующие литературных и исторических разысканий.

Балакирев первое время всецело занят делами Бесплатной Музыкальной Школы. Как за все, он и за нее берется со свойственным ему жаром и самоотдачей.

После оконченого в 1861 году «Лиры», в 1862 году им написана увертюра на русские темы. Она писалась к тысячелетию России и была названа впоследствии «Русь». Для Балакирева в этот период главный вопрос — это вопрос о программной музыке. «Искусство для искусства» для него неприемлемо, музыка должна быть программной — этому же он учит и своих соратников. Здесь чувствуется дух Даргомыжского и еще более — дух времени. Этот лозунг, требование правды выражения, ставка на национальный и восточный элемент в искусстве — вот, собственно говоря, все, что объединяет членов «кучки». В остальном каждый из них имеет свои собственные, несколько непохожие на других вкусы.

Различия в оттенках понимания вопросов искусства — нередкое явление среди представителей одной и той же школы. В особенности при переходе от слов и деклараций к делу, к непосредственному творчеству часто обнаруживается, что соратники понимают под одними и теми же словами разные вещи. Часто бывает и так, что в творчестве уже имеется налицо доказательство больших расхождений. Тем не менее члены одной творческой группировки закрывают глаза на эти расхождения во имя сохранения единства и сплоченности. Впоследствии эти небольшие оттенки ведут к коренным разногласиям, к концу группового единодушия. Так случилось позже и с «Могучей кучкой». Нам важно проследить будущие раздоры в самом зародыше — этим мы приблизимся и к субъективному ощущению каждого из членов кучки, наверно задолго до распада ощущавшему тайно то, что позже стало явным.

Кюи, например, к вопросам национализма имеет отношение весьма малое. Не русский по крови, он далек им. Талант его лирически-психологического свойства, он склонен к романсам и операм со сложными любовными интригами, причем в операх тематика у него не русская. Он скоро станет полезным «Могучей кучке» совсем на другом поприще, именно в качестве музыкального критика. Выступления Кюи в печати — это подспорье Стасову, ведь два голоса громче, чем один, хотя бы и такой неистовый, как у Владимира Васильевича.

Гораздо ближе к идеям Балакирева и даже отчасти к самой его деятельности «музыкального просветителя» стоит Римский-Корсаков, примкнувший к «кучке» окончательно в 1865 году, после трехлетнего заграничного плавания на клипере «Алмаз» в качестве гардемарина. В этом же году он закончит начатую в 1862 году симфонию, первую симфонию, написанную русским композитором. Он еще очень молод, к 1865 году ему всего двадцать один год. Пока неизвестно, что из него выйдет. По характеру он больше чем кто-либо из сотоварищей склонен к упорной работе над расширением своих музыкальных знаний в строго академическом направлении.

Александр Порфирьевич Бородин старше всех. Он попадает в кружок уже сложившимся двадцативосьмилетним человеком, с своеобразным вкусом и знанием музыки. Он ярый «мендельсонист», и только знакомство с Балакиревым меняет его вкусы. «Наше знакомство, — пишет Балакирев о Бородине, — имело для него то важное значение, что до встречи со мной он считал себя только дилетантом, и не придавал значения своим упражнениям в сочинении. Мне кажется, что я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело — композиторство. Он с жаром принялся сочинять свою *Es-dur*'ную симфонию. Каждый такт проходил через мою критическую оценку, а это в нем могло развивать критическое художественное чувство, окончательно определившее его музыкальные вкусы и симпатии...» Симфония, из-за отсутствия времени, у Бородина движется медленно, но талант его и национальные корни этого таланта уже ясны.

Что же делает Мусоргский в этот период зачинания «Могучей кучки», в начале ее «просветительской» деятельности? Мы уже говорили, что около двух лет он почти ничего не пишет. Частые отлучки из Петербурга, дела по имениям, которые почти совсем разорены с отменой крепостного права, в связи с этим вопросы материального устройства, — все это мешает сосредоточиться. Он весь уходит в эти деловые вопросы, но раздражают они его сильно. Он жалуется в письме к Кюи, описывая окружающую его обстановку: «...и скучно, и грустно, и досадно, и чорт знает что такое!.. И нужно было управляющему напакостить в имени. Думал заняться порядочными вещами, а тут производи следствие, наводи справки, толкайся по разным полицейским и не полицейским управлениям. Куда как много впечатлений! Если бы еще вдобавок к этому не было матушки в Торопце, я бы совсем ошалел от этой нелепой обстановки; только эта женщина и приковывает меня несколько; она ужасно рада, что я с нею вместе, а мне приятно доставлять ей эту радость.

И что здесь или у нас за помещики! Что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда пошуметь. Дело начинается со спичей, заявлений г-м дворянам и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянно стычки с посредником, посредник это его *bête de somme*^{*}, крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун, скорбный разумом, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые рано или

* Козел отпущения.

поздно попадают по назначению. И все это происходит в дворянском собрании, и с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат утраченными правами, крайним разорением... вопль и стоны и скандал! Позволены дворянам собрания — они и собираются; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и ратуют, да еще как: с кулаками и крепкими словами. Заставь дурака богу молиться — он и лоб разобьет!.. И туда же толкуют об утраченных правах. Есть, правда, порядочная молодежь — мальчишки, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта посредничает и потому постоянно в разъездах. А я, многогрешный, вращаюсь в оной, вышеописанной ретирадной атмосфере. Ретирадная атмосфера редко затрагивает инстинкт изящного; думаешь только о том, как бы не провонять или не задохнуться (где тут думать о музыке!), а потому и стараешься реже заходить в ретирадный клуб; если уж зайдешь, так уж действительно по нужде...»

Это письмо очень характерно для Мусоргского. Со стороны видно, как резко он отошел от своего класса, как дворянство чуждо ему, как чужды ему и помещичьи интересы. Если он возится с именем, то это в угоду матери и брату - для себя выбрана иная жизнь. Ее-то, иную, он и начинает вести, вернувшись осенью 1863 года в Петербург и поселившись в «коммуне».

Действительно, здесь создалась обстановка, вполне располагающая к работе. У каждого из шести ее членов — отдельная комната, куда нельзя было входить никому из товарищей без особого разрешения хозяина. Кроме того была одна большая общая комната, где сходились по вечерам читать или слушать играющего на фортепьяно Мусоргского. Все заботы направлены к тому, чтобы наполнить жизнь интересами чисто духовного порядка.

Постоянное общение с передовой молодежью накопило, по словам Стасова, тот материал, которым Мусоргский жил все остальные свои годы. В «коммуне» поднимались вопросы этические и социальные, глубоко затрагивавшие Модеста Петровича, здесь окончательно стерлись, уже глубоко передуманные, сословные предрассудки и остатки гвардейских привычек. «Коммуна» еще больше расширила круг знакомств Мусоргского, очевидно, там он знакомится с Костомаровым, Григоровичем, Кавелиным, Писемским, Шевченко. Молодежь интересуется не только литераторами, но и новой выходящей в свет литературой. Мусоргский сам берется за перевод знаменитых уголовных процессов с немецкого и французского языков.

Среди прочитанных сообща в «коммуне» книг оказывается только что вышедший роман Флобера «Саламбо». Для Мусоргского это целое откровение. Его пленяет драматизм романа и его насыщенность восточным элементом, к воспроизведению которого так стремилась вся новая русская музыкальная школа. Мусоргский решает писать оперу на сюжет «Саламбо», со своим собственным либретто в стихах. Решение это самостоятельно. Одобрение выбора, которое высказывают товарищи, нельзя считать «внушением».

Вообще, двадцатичетырехлетний Мусоргский стремится твердо стать на свои ноги. Первый протест его против деспотизма Балакирева, относящийся еще к 1861 году, когда он, оправдываясь в новых знакомствах, резко написал своему мэтру: «...Пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не

упал», — не прошел бесследно. Смирившись внешне, он носит в себе стремление к творческой самостоятельности и добивается ее, как добился уже самостоятельности бытовой. У него окончательно определяются свои собственные взгляды на искусство, на его роль в жизни и на требования, предъявляемые к нему. Он чувствует, очевидно, что далеко не во всем может сговориться с Балакиревым и Стасовым. А они не верят в него по-настоящему и не понимают его.

Для нас создавшиеся к 1863 году отношения ясны из переписки Балакирева со Стасовым и писем Мусоргского к Балакиреву. В начале этого года на сцене императорского театра появляется опера композитора Серова «Юдифь». Петербургское общество от нее в восторге. Стасов после премьеры, которая ему не нравится, пишет Балакиреву о своих впечатлениях и упоминает о Мусоргском, единственном из «кучки» бывшем на спектакле: «Что мне в Мусоргском, хоть он и был вчера в театре? Ну-да, он как будто одно думает со мной, но я не слышал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души. Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек. Мне кажется, оставить его без опеки, вынуть его вдруг из сферы, куда вы насильно его затащили, и пустить его на волю, на свою охоту и свои вкусы, он скоро зарос бы травой и дерном, как все. У него ничего нет внутри».

Каким опровержением этому резкому мнению звучит письмо Мусоргского к Балакиреву, где он четко, с полной ответственностью формулирует свои впечатления от «Юдифи». Разобрав подробно все пять актов, он пишет: «Вообще опера изобличает недостаток творческой фантазии автора: — притом в ней много промахов, которые я назову музыкальными анахронизмами, например: евреи (я часто слышал эти штучки) валяют без церемонии католические органные секунды* в этом роде, тогда как об органе они понятия не имели. Известно, что долгое время уже в христианской музыке не только секунды, терции считались непозволительным диссонансом; — не следовало уже потому напихивать в еврейский спиритуализм этих приторных секунд, что они носят на себе исключительную физиономию хоральных, органных партий в том виде, как они употреблены Серовым.

Пора перестать обращать евреев в христианство или католицизировать их. Мендельсон в «Аталии» хватил католический хорал — на то он Мендельсон, на то он рутинер, — а Серов, поклонник Zukunft's Music, туда же захал — зачем? Нет уж если вольничать — так отрешись навсегда от этой гнилятины. Будто бы первосвященник без аккомпанемента тромбонов и петь не может? Будто бы спиритуалистический характер евреев должен выражаться готическими секундами католических церквей? Пора бросить эту плесень! Сама Юдифь не верна в опере. Юдифь, по смыслу своего поступка, баба хоть куда, с размаха рубит голову Олоферна — к чему ж здесь арфы и нежная идеальная инструментовка!...» и т. д.

Балакирев и Стасов целиком ушли в свою дружбу. На какой-то период они склонны считать себя обособленными от всей остальной «Могучей кучки», как

* В письме приведена нотная запись.

мастера обособлены от учеников. Их внимательность друг к другу настолько велика, что заставляет не замечать некоторые явления, развивающиеся около. Так, прикрыты их глаза на рост Мусоргского. Поэтому понятно, что Балакирев легко соглашается со Стасовым в оценке Модеста Петровича: «Мусоргский — это идиот». В кружке установилось несколько ироническое отношение к Мусоргскому, оно же звучит в строках Балакирева, адресованных Ц. Кюи зимой 1867 года, где он называет Мусоргского — «Нелепый автор Ливийских и Миксолидийских драм». Вообще Балакирева частенько раздражает его творчество и творческие высказывания. Стасов позже примирится с особенностями творческого облика Мусоргского, станет его активнейшим другом. Балакирев так никогда и не сделает шага к более тесной, равноправной дружбе, останется нетерпимым. Естественно, что Мусоргский, чувствуя некоторое иронически-враждебное отношение к себе, тем более стремится к самостоятельности. Выход к этому возможно будет в «Саламбо».

Сочинением этой оперы заполнены у Модеста Петровича ближайшие годы. От сюжета Флопера в опере мало что останется не измененным. Недаром очень скоро она переименуется в «Ливийца». До нас от этой оперы дойдет немного, большая часть ее музыкального материала войдет в дальнейшие сочинения Мусоргского. Вторая картина второго действия окончена в декабре 1863 года. В ней молодая карфагенская царица Саламбо молит богиню Тониту зажечь в ней огонь священной любви. Как охранительница покрова богини «Заимф» она остается на ночь в храме. Во время ее сна в храм прокрадывается бывший раб, ливиец Мато, влюбленный в Саламбо, прокрадывается с целью похитить «Заимф», с обладанием которой связана неприкосновенность Карфагена. Он хочет передать, ее своим соплеменникам и тем доставить им победу над Карфагеном. Саламбо пробуждается, но никакие ее мольбы не останавливают Мато. Сбежавшаяся на крики толпа в ужасе. Этим кончается акт. Для финального народного хора Мусоргским использован хор из «Эдипа», которого он так и не окончил.

Начало «Саламбо» и написанные в августе три романса — «Царь Саул» с собственным текстом, «Песня старца» из «В. Мейстера» Гете и «Расстались гордо мы» на слова Курочкина — вот творческая продукция Мусоргского за 1863 год. Композиторская деятельность не дает никакого заработка, ничего из его произведений пока не напечатано, с именем дела неважны, вышедший в отставку брат, Филарет Петрович, занимается малоудачными земельными спекуляциями на средства, которыми братья владеют нераздельно.

Еще летом Модест Петрович ясно представляет себе создавшееся положение. «Аз, многогрешный, — пишет он в письме Балакиреву от 16 июня 1863 года, — снуюсь по имениям, приходя постепенно к заключению, что доходами с оных жить нельзя и надо окончательно вступать на служебное поприще для прокормления и баловства моего нежного тела, — что в Питере и сделаю, то есть поступлю на службу». Зимой этот проект приводится в исполнение, он поступает в Главное инженерное управление, в чине коллежского секретаря. На какой-то период жизни он устроен у него есть, правда, глубоко чуждая ему, служба, есть любимая профессия и квартира в содружестве с интересными живыми людьми. В бытовом отношении как будто бы все налажено и спокойно. В следующем же году

чиновник Мусоргский получает повышение — назначается помощником столоначальника. «Саламбо» продолжается, но чувствуется некоторое охлаждение к работе, пересмотр позиций. Постепенно изживается интерес к внешнему драматизму древневосточного сюжета.

Эпоха, переживаемая Россией, полна не менее сильных страстей, которые ему гораздо ближе, чем экзотическая романтика «Саламбо». Действительность диктует свои требования, и Мусоргскому хочется подойти ближе к родному быту.

Первая попытка такого приближения — это романс на слова Некрасова «Калистрат». Мусоргский сам говорит об этом, как о первой попытке комизма. Это не совсем верно, в «Калистрате» не комический, а иронический и даже несколько скорбный тон, прикрытый тонким юмором. «Калистрат» — это первый романс целого цикла, который постепенно будет написан; в него войдет «Колыбельная Еремушки» и «Спи, усни, крестьянский сын». Уж не французский классик, а певец русского народного горя, народное творчество, народная тематика привлекают внимание Мусоргского. Как мы увидим, от этого рода тематики он уже не откажется никогда.

Середина шестидесятых годов — период наивысшего расцвета «Могучей кучки». С возвращением из плавания Римского-Корсакова, все члены ее в сборе. Все они что-то делают или уже сделали самостоятельно, но Балакирев все еще не хочет отказаться от своей роли руководителя. О характере внутренних отношений пишет Римский-Корсаков так; «Замечу, что Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренне любя его, относились к нему, как к меньшому и притом мало подающему надежд, несмотря на несомненную талантливость. Им казалось, что у него чего-то нехватает, и в их глазах он был особенно нуждающимся в советах и критике. Балакирев частенько выражался, что у него «нет головы» или что у него «слабы мозги».

Между тем у Кюи и Балакирева установились следующие отношения: Балакирев считал, что Кюи мало понимает в симфонии и форме и ничего в оркестровке, зато по части вокальной и оперной — большой мастер; Кюи же считал Балакирева мастером симфоний, формы и оркестровки, но мало симпатизирующим оперной и вообще вокальной композиции. Таким образом они друг друга дополняли, но чувствовали себя, каждый по своему, зрелыми и большими. Бородин же, Мусоргский и я — мы были незрелыми и маленькими. Очевидно, что и отношение к Балакиреву и Кюи было несколько подчиненное; мнение их выслушивалось безусловно, наматывалось на ус и принималось к исполнению. Напротив, Балакирев и Кюи, в сущности, в нашем мнении не нуждались. Итак, отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи — ученическое».

Молодые композиторы сходились большей частью или у Балакирева, или у Кюи, или у Стасова. С 1866 года появляется еще один дом, где их принимают с радостью и куда они сами стремятся, — это дом сестры Михаила Ивановича Глинки — Людмилы Ивановны Шестаковой. При встречах переигрываются музыкальные новинки и все сочиненное каждым за последнее время, идут споры.

«Мы были юны, — вспоминает Кюи, — а наши суждения резки. Весьма

непочтительно мы относились к Моцарту и Мендельсону, противопоставляя последнему Шумана, всеми тогда игнорируемого. Сильно увлекались Листом и Берлиозом. Боготворили Шопена и Глинку. Шли горячие дебаты (во время которых мы выпивали по четыре и пять стаканов чаю с вареньем), толковали о музыкальных формах, о программной музыке, о вокальной музыке, и особенно об оперных формах. Мы признавали равноправие музыки с текстом. Мы находили, что музыкальные формы должны соответствовать поэтическим формам и не должны их искажать, а поэтому повторения слов, стихов, а тем более вставки — недопустимы. Музыка — есть звуковое платье, которое должно придавать еще большую рельефность пластическим формам поэтического произведения. Оперные формы, самые свободные и разнообразные, начиная с речитатива, чаще всего мелодического, и песни с повторяющимися строфами, и кончая нумерами с широким симфоническим развитием. Все зависит от сюжета, планировки либретто и текста либретто. Кроме того требовалась сплошь, по возможности, хорошая музыка. Таким образом выработались принципы «Новой русской школы», исходящей от Глинки (чудная музыка) и Даргомыжского (великолепные речитативы и декламация)».

От встреч с друзьями, от этого музыкального «самоусовершенствования» Модеста Петровича временно отрывают два события. Первое — смерть матери, которая происходит весной 1865 года и оставляет надолго тяжелый след в душе Мусоргского. Весь 1865 год проходит у него под знаком этого горя. Он пишет небольшие пьесы — воспоминания детства — посвящая их памяти матери. Так появляются «Колыбельная», «Дитя с няней» и др. Второе — осенью этого года разражается ужасная нервная болезнь — *delirium tremens*. Болезнь эта в просторечьи называется белой горячкой и происходит от неумеренного потребления спиртных напитков. Жизнь в «коммуне» в содружестве с молодыми людьми, засиживания до поздней ночи, которые, очевидно, не обходились без крепких напитков, нерегулярная холостяцкая жизнь — все это способствовало дальнейшему развитию пагубной привычки, полученной еще в гвардейском училище.

Больного насильно перевозят к себе Филарет Петрович и его жена. Два с половиной года Модест Петрович проживает у них в Петербурге и на мызе Минкино под Петербургом, приобретенной его братом. Но Мусоргский далек от родной семьи. Брат Филарет занимается перепродажей имений и целиком уходит в это дело. С женой его тоже не удается подружиться. Гораздо ближе ему дома Балакирева и Шестаковой, с которой у всех членов «кучки» дружеские отношения.

Людмила Ивановна была очень близка со своим братом последние годы его жизни, а после смерти Глинки всю себя посвятила его памяти. Главным образом преклонение перед памятью Глинки связало Балакирева и его кружок с Шестаковой. Людмила Ивановна искренне привязалась к Мусоргскому, тот ей отвечал тем же. Самое горячее время «Могучей кучки», наиболее творчески напряженное, примерно с 1866 — 1869 годов, проходит в постоянном общении с Шестаковой. Два раза в неделю собираются у нее молодые композиторы, знакомятся с певцами, исполнителями глинковских опер, которые любовь свою к

композитору переносят в дружбу с его сестрой. Самые близкие друзья Шестаковой — Осип Афанасьевич Петров — знаменитый бас Мариинского оперного театра — и его жена Анна Яковлевна — первый Ваня в «Жизни за царя» и первый Ратмир в «Руслане». «Эти четыре года, — вспоминает Людмила Ивановна, — отличались горячей деятельностью; в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипели. Бывало им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке и, по уходе от меня, они Долго провожают друг друга, с неохотою расставаясь.

Я ложилась довольно рано и в 10 1/2 часов складывала свою работу; Мусоргский это замечал и объявлял громко, что «первое предостережение дано». Когда я вставала спустя немного времени, взглянув на часы, он провозглашал: «второе предостережение, — третьего ждать нельзя» и шутил, что им в конце концов скажут: «пошли вон, дураки!»*. Но часто, видя, что им всем так хорошо вместе, я предоставляла оставаться дольше. Не скрою, что эти собрания были мне большой отрадой».

* Реплика из «Женитьбы» Гоголя.



М. П. Мусоргский. 1874 год
Из собрания С. В. Фортунато. Москва

Не менее дороги музыкальные собрания самим композиторам. У них множество тем для обсуждения. Все полны творческими волнениями. Балакирев пишет симфоническую поэму «Исламей». Кюи — оперу «Ратклифф», предмет восхищения всего кружка. Бородин кончает свою первую Es-dur'ную симфонию, которая сразу выводит его из дилетантов в настоящие мастера. Римский-Корсаков, закончив свою первую симфонию, пробует силы в романах, готовясь к более крупным произведениям — «Садко» и «Антару». Мусоргский все еще не бросает окончательно «Саламбо», но постоянно оставляет оперу ради романсов.

В 1866 году им написаны «Светик-Савишна», «Ах, ты пьяная тетеря» (материалы взяты из «Саламбо»), «Семинарист» и др.

Раньше всех сочинен романс «Светик-Савишна». Вещь была задумана летом, когда Модест Петрович гостил у Филарета на мызе Минкино. «Он стоял раз у окна и поражен был тою суетой, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молоденькой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, как ничто на свете, особливо счастье любви, не существует для него*». Мусоргского поразила эта картина, моментально создались типы и форма, в которую могло вылиться впечатление. Как и в *Intermezzo* он реагировал немедленно, но претворение впечатления в произведение несколько

* Стасов. Т. III. Биография Мусоргского.

задержалось. Слова для этого романса сочинил Мусоргский сам, как сочинял почти ко всем своим лучшим романсам.



М. А. Балакирев. Портрет карандашом Л. Бакста
Гос. Третьяковская галерея

Романсы Мусоргского стоят совсем особняком в романсном творчестве «Могучей кучки». Отчасти он является в них продолжателем линии Даргомыжского, для которого личность с ее характерными особенностями в различных жизненных положениях стала объектом музыкального выражения. Музыкальные портреты пишутся последним и с чиновника, и с мещанина, и с девушки, и с отвергнутой женщины, и с солдата, ему неважно, что попадет под перо, лишь бы это было правдиво, типично, характерно. Время, когда выступает Даргомыжский, само подсказывает ему иной план интересов, чем был у Глинки. Даргомыжский ищет новый стиль романса, который был наиболее выразительным в тот исторический момент, когда аристократическая культура вытесняется интеллигентско-разночинной. Поэтому и тематика его спускается - от аристократических высот до низов общества. Ко времени появления Мусоргского искусство все более выходит за пределы узкого круга, меняются соответственно и требования, предъявляемые к нему. Мусоргский берет на себя трудную задачу — воплотить в романсе униженных и обойденных, носителей юродства и невзгод действительности, воплотить всякие уродливые и пошлые сцены и фигуры. О романсах его говорит Стасов:

«Одни из них были эпические («Саул», «Еврейская песнь»), другие — трагические («Спи, усни, крестьянский сын», «Савишна», «Забытый», «Трепак», «Полководец»), третьи — комические («Козел», «Семинарист», «Озорник», «По грибы»), четвертые — грациозные и наивные («Детская»). Все это было создано не в той форме, которую публика и музыканты остаются довольными... Любви — главного мотива... большинства композиторов — почти и вовсе тут нет, а вместо того всегда на сцене что-то важное, глубокое, то трагическое судеб человеческих,

то поэтическое и картинное, то насмешливое, трунящее и хохочущее над привычками и безобразиями человеческой жизни. Все романсы его в глубоко национальном духе... Мусоргский пошел еще дальше Даргомыжского и с величайшим талантом углубил и расширил рамки и горизонты его. Романсы Мусоргского взяли себе задачею все слои общества, и крестьянский, и дворянский, и средний, они изображали и мужчин и женщин, и старых и молодых, и взрослых и детей, и нянек и семинаристов, и полководцев и юродивых... Мусоргский в них далеко раздвинул рамки этого рода сочинений. Это более не романсы, это просто сцены из опер или музыкальных драм, которые можно было бы сейчас исполнять в костюмах с декорациями и со всей театральной обстановкой на сцене...» .

Не следует забывать главного, что Мусоргский, имея такого предшественника, как Даргомыжский, идет дальше него и является новатором в замечательном жанре музыкальной сатиры («Семинарист», «Классик», «Раек»), который скоро появится в его творчестве. Почти во всех романсах Мусоргского имеется сильно выраженная социальная тенденция. Это сталкивает его с цензурой: «Семинарист» запрещен к печатанию в России и выходит за границу только в 1870 году.

Кроме романсов, вспомнив о старом проекте написать музыку к гоголевской «Ночи под Ивана Купала», а потом к драме Менгдена «Ведьма», Мусоргский садится за большие полотна. Он занимается настолько упорно, что может летом 1867 года написать Римскому-Корсакову, с которым у него намечается тесная дружба: «Дорогой мой и милый Корсинька, 23 июня в канун Иванова дня написана с божьей помощью «Иванова ночь на Лысой горе» — музыкальная картина со следующим содержанием: 1) Сбор ведьм, их толки и сплетни, 2) Приезд сатаны, 3) Поганая слава сатане, и 4) Шабаш. — Партитура писана прямо набело, без черновых — начало сделано в 10-х числах июня, а 23-го радость и ликование. — Сочинение посвящено Милию по собственному его требованию, и нечего говорить, с моей личной радостью.. На мой взгляд «Иванова ночь» из новых и на музыканта мыслящего должна производить удовлетворительное впечатление».

Большим огорчением, поэтому, является «условный отзыв» Балакирева о «Ведьмах», (так называет пока автор пьесу «Ночь на Лысой горе»), который доходит до него в письме Балакирева.

...«Я считал, считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи», — пишет ему в ответ Мусоргский, и как продолжение этого утверждения звучит его письмо к Римскому-Корсакову от 1867 года: «...Хотят совершенства! Загляните в искусство исторически — и нет этого совершенства... везде и во всем свои недостатки, да и не в них дело, а дело в общем достижении целей искусства».

Мусоргский поднимает голос, чтобы напомнить о своем праве на собственный вкус. Давно пора. Мусоргского уже знает круг петербургских любителей музыки. Два романса Мусоргского в 1867 году появятся в печати, а под управлением Балакирева и Ломакина в публичном концерте Бесплатной Музыкальной Школы в феврале 1867 года, исполняется его хор «Поражение Сеннахериба», сочиненный им в том же году.

Этот великолепный хор с оркестром, на слова одной из еврейских мелодий Байрона, посвящен Мусоргским Балакиреву. Хор этот насыщен очень своеобразным восточным элементом. Инструментован он несколько слишком густо на низах оркестра. Средняя часть хора — трио, против которого очень воевал Стасов, в 1873/74 году переделана и заменена эпизодом с новой темой, построенным на выдержанной ноте.

Сразу же вслед за окончанием «Ивановой ночи», Модест Петрович берется за музыкальную поэму «Подибрат». Тема ее — печальное положение угнетаемой немцами Чехии. По мысли Мусоргского, поэма должна кончаться победой славянства. «Подибрат» так и остался в проекте, не реализовавшись никак. Но история зарождения самой мысли о нем всецело связана с интересами и делами «кучки».

Волна общественного подъема, возникшая в России в связи с освобождением крестьян и ожидаемыми от правительства реформами, захватила в свой круг не только русских, но и вообще все славянство, рассеянное по Европе и в большинстве своем угнетаемое. В России создан «Славянский комитет», в который вполне последовательно вошел между прочими и Балакирев. «У Балакирева в квартире, — вспоминает Римский-Корсаков, — я часто встречал каких-то заезжих чехов и других славянских братьев. Я прислушивался к их разговорам, но, признаюсь, мало в этом понимал и мало был заинтересован этим течением. Весною ожидалось какие-то славянские гости, и затеян был в честь их концерт, дирижировать которым должен был Балакирев. Повидимому, этот концерт и вызвал сочинение увертюры на чешские темы, и увертюра эта была написана Балакиревым против обыкновения довольно быстро. А я, по мысли Балакирева, принялся за сочинение «Сербской фантазии». Я увлекался отнюдь не славянством, а только прелестными темами, выбранными для меня Балакиревым». Отголоском этого балакиревского увлечения панславизмом оказался проект Мусоргского «Подибрат». Зимой 1866/67 года Балакирев был приглашен в Прагу ставить там оперы Глинки. Странно, что поездка эта не охладила славянский пыл Милия Алексеевича, так как постановка «Руслана» сопровождалась всяческими интригами против русского дирижера.

Быть может, он простил эти интриги потому, что они позволили ему показать себя в самом выгодном свете. Перед самым спектаклем произошла, повидимому не случайная, пропажа партитуры. Милий Алексеевич решился продирижировать оперу наизусть. Богатая память выручила его, он блестяще вышел из затруднения («чем немало удивил и смутил подставлявших ему ногу», — замечает Римский-Корсаков).

В Праге Балакирев завязал связи со «славянскими братьями», для которых и готовился концерт. В газетном отчете, который пишет Стасов о постановке «Руслана» в Праге, впервые появляется название «Могучая кучка» — так говорит о Балакиреве и его соратниках Владимир Васильевич. Противники «Новой русской музыкальной школы» подхватывают это название, как насмешку. Многие годы «Могучая кучка» употребляется в ироническом смысле.

Под знаком балакиревского увлечения проходят для «Могучей кучки» зима и весна 1867 года. А для Мусоргского даже и лето. Но это увлечение славянством

наносно — «серый мужик» все больше и больше завладевает Модестом Петровичем, его крепко увлекает народная тема и один из ее жанровых элементов — комизм. Здесь, как мы уже знаем, он идет по стопам Даргомыжского, следом за художественным приемом его удивительных романсов «Титулярный советник», «Червяк», «Как пришел муж из-под горок» и др.

Романсы Мусоргского поэтому дружелюбно приняты Даргомыжским, новое сближение с которым всей «Могучей кучки» начинается по возвращении его из-за границы — примерно с 1867—1868 годов.

Прежнее насмешливо-ироническое отношение к Даргомыжскому, царившее в балакиревском кружке, сменяется сначала удивлением, потом восхищением. Молодые композиторы не любили А. С. Даргомыжского за его капризно-мстительный характер, за злую зависть к Глинке. Отдавая дань его таланту, они, вырастая из его коужка, отходили все дальше и дальше. Но вот, совсем неожиданно, больной и стареющий Даргомыжский затягивает свою «лебединую песню». Забыв о своих неудачах, об обидах, которые ему нанесла публика, не признавая «Русалку», он вдруг почувствовал в себе творческий подъем. «Пробую дело небывалое, — говорит он своей ученице, — пишу музыку на сцены «Каменного гостя», так как они есть, не изменяя ни одного слова. Конечно, никто не станет этого слушать».

Но слушать стали и в первую очередь его враги «злобная балакиревская партия»*. Дом Даргомыжского делается еще одним местом, где охотно собирается «Могучая кучка», воодушевленная новым чувством, о котором пишет Стасов: «Это был восторг, изумление, это было почти благоговейное преклонение перед могучей создавательной силой, преобразившей творчество и личность художника, сделавшей этого слабого, желчного, иной раз мелкого и завистливого человека — каким-то могучим гигантом воли, энергии и вдохновения»**.

«Со второй половины сезона, к весне 1868 года, — пишет Римский-Корсаков*** — большая часть членов нашего кружка начала почти еженедельно по вечерам собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери. Сочинение «Каменного гостя» было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окружавший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоящих значительно ниже его (Шиглев, Соколов — автор нескольких романсов и инспектор консерватории, Демидов и другие), предавшись сочинению «Каменного гостя», произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и, таким образом, совершенно изменил состав окружавшего его общества. Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В. В. Стасов, а также любитель музыки и усердный певец, генерал Вельяминов. Сверх того постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра и Надежда Николаевны Пургольд, с

* Так Даргомыжский называет «Могучую кучку».

** Стасов. Т. III. Биография Мусоргского.

*** «Летопись моей музыкальной жизни».

семейством которых А. С. был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура.

С каждым днем у А. С. «Каменный гость» вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сильным тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана. Мусоргский — Лепорелло и Дон-Карлоса, Вельяминов — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну-Анну, а Надежда Николаевна**** аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игрались в четыре руки мой «Садко» и «Чухонская фантазия» Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени.

К концу весны (1868) образовалось знакомство нашего кружка с семьей Пургольд. Семья состояла из матери — Анны Антоновны, трех сестер — Софьи Николаевны (впоследствии Ахшарумовой), Александры Николаевны и Надежды Николаевны и пожилого дяди их — Владимира Федоровича, чудесного человека, заменявшего девицам Пургольд их умершего отца. Остальные сестры Пургольд были замужем, а братья жили отдельно. Собрания в семействе Пургольд были тоже чисто музыкальные. Игра Балакирева и Мусоргского, игра в четыре руки, пение Александры Николаевны и беседы о музыке делали их интересными. Даргомыжский, Стасов и Вельяминов тоже посещали эти вечера».

Знакомство с сестрами Пургольд скоро для всего кружка переходит в дружбу. Людмила Ивановна Шестакова берет девушек под свое покровительство и они наравне с членами «Могучей кучки» становятся ее постоянными посетительницами.



«Борис Годунов». Сцена у Новодевичьего монастыря

**** Там же

Надежда Николаевна впоследствии оставила интересные воспоминания о Мусоргском:

«Мое знакомство с Мусоргским, — рассказывает она, — произошло у Даргомыжского. Это было в то время, когда Даргомыжский в пылу творческого вдохновения с поразительной скоростью создавал одну за другой сцены «Каменного гостя», как будто они были у него где-то заранее заготовлены и он вдруг стал их перед нами выбрасывать, как фокусник из мешка. Была только что написана вторая сцена. Сестра моя А. Н. разучивала партию Лауры, я аккомпанировала. Даргомыжский назначил день для репетиции и при этом сказал нам, что партию Дон-Карлоса будет петь Мусоргский — композитор и певец. Мы в то время ничего еще о нем не знали и не видели его.

В назначенный день и час мы были у Даргомыжского, заинтересованные новым знакомством и взволнованные предстоящим исполнением перед новым авторитетным лицом трудной сцены у Лауры. Личность Мусоргского была настолько своеобразна, что, раз увидев ее, невозможно было ее забыть. Начну с наружности. Он был среднего роста, хорошо сложен, имел изящные руки, красиво лежащие волнистые волосы, довольно большие, несколько выпуклые светлосерые глаза. Но черты лица его были очень некрасивы, особенно нос, который к тому же всегда бы красноват, как Мусоргский объяснял, вследствие того, что он отморозил его однажды на параде. Глаза у Мусоргского были очень мало выразительны, даже, можно сказать, почти оловянные. Вообще лицо его было мало подвижное и невыразительное, как будто оно таило в себе какую-то загадку. В разговоре Мусоргский никогда не возвышал голоса, а скорее понижал свою речь до полголоса*. Манеры его были изящны, аристократичны, в нем виден был хорошо воспитанный светский человек.

Личность Мусоргского произвела на нас обеих впечатление. Да и немудрено. В ней было столько интересного, своеобразного, талантливое и загадочного. Пение его нас восхитило. Небольшой, но приятный баритон, выразительность, тонкое понимание всех оттенков душевных движений и при этом простота, искренность, ни

* Мне так и представляется, как он говорил, будто про себя или себе под нос, какое-нибудь остроумное или пикантное словечко или нарочно, посмеиваясь, называл бранными словами кого-нибудь из своих друзей именно, когда явно было что он их хвалит.



«Борис Годунов». Келья в Чудовом монастыре
(1908 год. Театр. Музей им. Бахрушина)

малейшей утрировки или аффектации — все это действовало обаятельно. Впоследствии я убедилась, как разносторонен был его исполнительский талант: у него одинаково хорошо выходили как лирические и драматические, так комические и юмористические вещи. Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором. Такие вещи, как «Раек», «Озорник», «Козел», «Классик» и пр., он пел с неподражаемым юмором. С другой стороны, исполнение партии Ивана Грозного и царя Бориса было глубоко и проникновенно драматично.

Мусоргский был враг всякой рутины и обыденности не только в музыке, но и во всех проявлениях жизни, даже до мелочей. Ему претило говорить обыкновенные простые слова. Он ухищрялся изменять и перековеркивать даже фамилии. Слог его писем необычайно своеобразен, пикантен, остроумие, юмор, меткость эпитетов так и блещут. В последние годы его жизни это своеобразие слога стало уже переходить в вычурность, что особенно заметно в письмах к В. В. Стасову. Впрочем, тогда эта вычурность и неестественность проявлялись иногда не только в письмах, но и во всей его манере держаться».

То, о чем между прочим вспоминает Надежда Николаевна, а именно о вычурности и неестественности, в особенности часто проявляется в письмах Модеста Петровича, со времени написания им романа: «Светик-Савишна». Можно думать, что здесь играло главную роль знакомство с проф. В. В. Никольским*, состоявшееся у Людмилы Ивановны Шестаковой. В кружке Балакирева некоторое пристрастие к жаргону привычно — это элемент, внесенный туда Бородиным, «Петрой», московским другом Милия Алексеевича. Но у Мусоргского жаргон сказывается слабо до момента, когда, очевидно, он набрел на благоприятную встречу в кружке Шестаковой и соответствующий отклик именно у Никольского (любившего стилизовать свою речь под старину). А

* Словесник.

тут он начинает изощряться в постоянной манерности, граничащей с юродством.

С 1867 года Мусоргский в письмах к Людмиле Ивановне появляется под маской «Савишны»: «Светик Савишна покорнейше просит многоуважаемую Людмилу Ивановну уведомить ее по месту жительства, может ли она, Савишна, в Воскресенье пожаловать к ней и в какое время...». В таком роде письма к Шестаковой часты. Даже в написанном у Людмилы Ивановны коллективном послании Балакиреву, к которому Мусоргский обычно пишет всегда серьезно, появляется «Савишна» — «Савишъна», как подписывается Модест Петрович, подражая болгарской транскрипции. «От светика Савишны к тебе, голубчик мой, сокол ясененький, шлетя сердечный привет. Радуюсь я очень, что болезнь твоя, родной ты мой, и злой недуг тебя покинули и сияешь ты и греешься как солнышко красное... Прими, болезный, крепкое мое целованьице и не помяни лихом» и т. п.

Письма Мусоргского к Никольскому пишутся вычурным псевдо-старорусским языком. Если в молодые годы у Модеста Петровича только несколько таких писем к определенным адресатам, написанных на несерьезные темы, то с течением времени почти все письма приобретают колорит какой-то вычурности, надуманности. В письмах более позднего периода, он появится под масками то дьяка XVII века, то книжника XVIII века, то современного блестящего офицера, то, наконец, завсегда трактира «Малый Ярославец». Также «вычурно» Мусоргский начинает и держать себя с людьми, «чудит», по определению Римского-Корсакова. Но эта черта характера только постепенно овладевает им, пока в двадцатидевятилетнем композиторе, встреченном сестрами Пургольд у Даргомыжского, светский человек перевешивает.

Дружба его с Даргомыжским крепнет. Из четырех сочиненных Мусоргским в 1868 году романсов, два посвящаются Александру Сергеевичу, причем на одном из них («Дитя с няней») многозначительная надпись: «Великому учителю музыкальной правды А. С. Даргомыжскому». Даргомыжский со своей стороны, внимательно относясь к Модесту Петровичу, советует ему взяться за оперу на русский сюжет. Мусоргский, который оставил уже неоконченную «Саламбо», сам стремится к большому полотну. Среда, в которой он вращается, лучший стимул для работы. С одной стороны, Даргомыжский со своим «Каменным гостем», с другой — члены «Могучей кучки», которые все работают над большими вещами.

Задумывается большая вещь и Мусоргским — это опера на сюжет гоголевской «Женитьбы». Если у Даргомыжского трудная задача — писать музыку, взяв как либретто неизмененного «Каменного гостя» Пушкина, то задача Мусоргского неизмеримо сложнее — он хочет переложить на музыку прозу, которой написана «Женитьба» у Гоголя.

С июня 1868 года он приступает к работе. «Мусоргский был ярим противником сочинения музыки ради музыкально-формалистических ухищрений, музыки — игры рассудка. Он требовал постоянного контроля живой человеческой речи и чувства над музыкальными интонациями и стремился к тому, чтобы ни одна мелодия не являлась мертворожденной, придуманной комбинацией звуков, над которою в свою очередь упражняется, ища новых комбинаций, изощренное

воображение и усвоившая технику ловкая «рука» мастера^{*}. Сам он писал в автобиографической записке: «Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами (Virchow, Gerwinus),^{**} он смотрит на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом настроения речи человеческой».

В «Женитьбе» Мусоргский впервые пробует воплотить в произведении предъявляемые им к искусству требования. «Если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкальный разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так «Женитьба» есть опера. Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе», — пишет он Римскому-Корсакову^{*}. Лето 1868 года Мусоргский проводит в имени брата, Шилове, и там упорно работает над «Женитьбой». Отчеты о работе он шлет уже не Балакиреву, а Кюи и Даргомыжскому, по советам которых он взялся за оперу.

«...Первое^{**} действие делится на три сцены — со Степаном (первая), со свахой (вторая) и с Кочкаревым (третья). Руководствуясь вашими замечаниями и Даргомыжского, я успел извлечь из них необходимое, значительно упростил то, что показывал Вам, и приобрел для Подколесина очень удачную оркестровую фразу, которая пригодна мне как нельзя более для сцены его сватовства. (Нотная цитата.)

Даргом(ыжский) ею доволен повидимому вполне, и в первый раз она является в разговоре со Степаном при словах: «Ну, а не спрашивал» и пр... насчет женитьбы, одним словом. — Это, как видите, fragment темки, вся целиком она явится в момент формального сватовства в третьем действии, когда уже Подколесин решил жениться. На ней очень выгодно строить тупое замешательство Подколесина. В первой сцене мне удалось сделать ловкую выходку Степана... Когда его зовут в третий раз, он выходит озлобленно, но сдержанно (разумеется) и на слова Подколесина: «я хотел, братец, тебя порасспросить» ff^{***} отвечает: «старуха пришла», совершенно сбивая таким образом надоедание барина. — В настоящее время набросана вчерне вторая сцена (со свахой). «Пес врёт» и «седой волос» очень удались».

По словам Мусоргского «Женитьба» — клетка, в которую он засажен, пока не приручится, а там на волю... Из этого определения ясно, что он на «Женитьбу» смотрит как на пробу сил, перед тем как взяться за что-то еще более ответственное. Это более ответственное дело придет очень скоро. Уже с осени Мусоргский ставит «Женитьбу» ради крупнейшего своего создания — музыкальной драмы на слова Пушкина. Существует предположение, что художественный прием, легший в основу «Женитьбы» оказался чересчур связывающим композитора.

* Асафьев. Русская музыка.

** Р. Вирхов — ученый патолог, Г. Гервинус — немецкий историк.

* Письмо от 1868 года.

** Письмо к Кюи от 3 июля 1868 года, с. Шилово.

*** ff — фортиссимо.

В конце лета возобновляются встречи композиторов «Могучей кучки». За лето каждый из них собрал урожай. Кюи окончил оперу «Ратклифф» и сдает ее в дирекцию Мариинского театра. Бородин привез отрывки задуманной им по совету Стасова оперы «Князь Игорь» и зачатки второй симфонии. Римский-Корсаков окончил симфоническую поэму «Антар». «Каменный гость» Даргомыжского также окончен весь, кроме первого действия. В этой музыкальной среде Мусоргский демонстрирует первое действие «Женитьбы». Он сам поет Подколесина, Даргомыжский, очень заинтересованный задачей, взятой на себя Модестом Петровичем, собственноручно выписывает и исполняет партию Кочкарева, Александра Николаевна Пургольд — Феклы, Вельяминов — Степана. Вся компания увлечена неожиданной формой, в которую вылилась работа Мусоргского. Стасов восхищен, пожалуй, больше всех. Балакирев и Кюи видят в «Женитьбе» «только курьез с интересными декламационными моментами» (Римский-Корсаков «Летопись»). «...Слушатели были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами», но «недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями». Даже сам предтеча и учитель Мусоргского в части речитативного гротеска — Александр Сергеевич Даргомыжский, слушая Феклу, исполняя за Кочкарева реплики об «экспедиторченках, канальченках» под забавные характеристики аккомпанемента, склоняется к мысли, что автор «немножко далеко хватил».

«БОРИС ГОДУНОВ»

Осенью 1868 года Мусоргский приступает к серьезному и ответственному делу. Клетка, которой он считал «Женитьбу», — разбита, быть может преждевременно, так как опера недописана, и он выходит «на волю». Воля — это новая опера, сюжет которой рекомендован ему приятелем Людмилы Ивановны — Владимиром Васильевичем Никольским. «Борис Годунов» захватывает Мусоргского сразу так, как не захватывал его до сих пор ни один сюжет. Он горячо берется за работу и настолько увлечен идеей новой оперы, так ясно чувствует, как заговорит в ней полным голосом, что все сделанное им до сих пор кажется ему лишь подготовкой для этой новой задачи.

Круг людей, мнением которых он интересуется в работе, и которые к нему относятся с интересом, сужен. Больной, чуть не умирающий Даргомыжский, не увлеченный своим «Каменным гостем», снисходительно следит за опытами своего последователя. Он чувствует, что творчеством своим Мусоргский ему ближе, чем кто бы то ни было из «Могучей кучки». Римский-Корсаков внимателен к начинаниям Модеста Петровича, полон доброжелательной чуткости. Дружба их все крепнет. Спокойно следит за работой Бородин. Он и Римский-Корсаков, оба могут сочувствовать, могут восхищаться, могут даже испытывать легкую творческую зависть к замечательному начинанию товарища, могут советовать, но все это в мягких формах, без деспотизма, без излишней авторитарности. А руководители — Балакирев и Кюи — целиком ушли в музыкальную политику. Кюи выступает уже в печати, как музыкальный критик, и устраивает «Ратклиффа» в театр. Балакирев на какой-то период времени — главным образом музыкальный деятель, увлекающийся общественными формами борьбы. Множество самых разнообразных обязанностей медленно, но верно отдаляют его от соратников.

В кружке осознают некоторое отчуждение Балакирева. Римский-Корсаков в «Летописи» говорит об этом: «Приятно было собраться и провести вечер с ним (Балакиревым), но, может быть, еще приятнее провести его без Балакирева. Мне кажется, что не я один это чувствовал, а чувствовали и другие члены кружка, но никогда друг с другом мы об этом не говорили и не критиковали старшего товарища».

Музыкальная политика, которой занимается Балакирев, имеет непосредственное отношение не только к нему, но и ко всей «Могучей кучке», ко всему музыкальному движению в России. Члены кружка не живут только лишь

в творчестве, отгороженные китайской стеной от внешнего мира. На все перемены они, как художники, реагируют немедленно. Так же как все, волнуется и живет общественными событиями Модест Петрович. И безусловно, эти события каким-то образом отразятся на его работе, в которую он уходит, на новой его опере «Борисе Годунове». Какие же друзья и какие враги будут у этого детища Мусоргского?

Принципиальные разногласия между «Могучей кучкой» и Бесплатной Музыкальной Школой, с одной стороны, и Русским Музыкальным Обществом, цитаделью академически-классической музыки, находящейся под покровительством великой княгини Елены Павловны, на какое-то время кончаются. В 1866 году умирает председатель дирекции Петербургского отделения Р. М. О. граф Вьельгорский. На его место выбран А. С. Даргомыжский. Это первое «полевание» Общества. Второе еще значительнее. Директор консерватории и управляющий оркестром Р. М. О. Антон Григорьевич Рубинштейн, встретив противодействие своему деспотизму и диктаторству, уходит в 1867 году с занимаемого им поста. В дирекции Р. М. О. есть дружески расположенные к «Могучей кучке» члены — таковы: Даргомыжский, Дмитрий Васильевич Стасов и др. Очевидно под их давлением управление оркестром Р. М. О. предлагается уже известному в Петербурге музыканту никому другому, как Милию Алексеевичу Балакиреву. Так заканчивается первый этап борьбы новой русской музыки и Р. М. О., борьбы, возможной только в тот переходный период, который переживает русское общество. Чем же обусловлена эта борьба и в чем разница установок Р. М. О. и представителей новой русской музыки?

Рубинштейн, музыкальный деятель огромной энергии, первый из русских композиторов стремится превратить дилетантское музицирование в настоящее культурное дело, располагающее кадрами квалифицированных сил. Отсюда его успешная попытка основать консерваторию — высшее учебное заведение для подготовки музыкантов-профессионалов. Балакирев-Стасов, как мы уже говорили, держатся совершенно другого взгляда, отстаивая устаревшие формы овладения композиторско-музыкальной техникой в виде цеха с мастером-учителем и подмастерьями-учениками. Они искренне считают консерваторию учреждением замораживающим таланты, выпускающим только ремесленников немецкого толка. Наоборот, «артельное» обучение — рассадником подлинно-национального искусства и единственной нужной формой широкого музыкального просвещения. С этих позиций они нападают на консерватории, где классическая и романтическая музыка, исключительно западная, (русская считается несуществующей), ставится в пример и подражание.

Существуют и другие расхождения. Балакирев-Стасов настаивают на необходимости совершенствования композитора через изучение произведений мастеров. В качестве образцов, высокой музыкальной формы они ценят европейских композиторов: Бетховен и Шуман, Лист и Берлиоз пользуются огромной любовью членов «кучки». Рубинштейн разделяет их симпатии к Бетховену и Шуману, не возражает и против Листа, но решительно отвергает Берлиоза. Зато он пропагандирует ненавистного «кучке» Мендельсона.

Рубинштейн прежде всего музыкант-профессионал. В развитии музыки он

ищет развития формы. Ему безразлично, что творчество Берлиоза выросло на лозунгах, отражающих в искусстве ту струю, которая через Бетховена идет от Великой французской революции. Ему важна эволюция формы, а не содержание музыки. Поэтому он считает продолжателем Бетховена не Листа и Берлиоза, а Листа и Мендельсона, хотя музыка последнего длит традицию стройного, куртуазного стиля феодально-замкового искусства. Представителями же «кучки» дорого новаторство Листа и Берлиоза. Так вкусовые особенности иллюстрируют основные установки противников Рубинштейна — на хозяев положения, придворных и цеховых критиков, членов «кучки» — на демократическую толпу студентов, мелких чиновников и прочих разночинцев, все более и более заполняющих спектакли столичной оперы.

Надо заметить, что пропасть между Рубинштейном и «Могучей кучкой» вырыта главным образом руками критиков Р. М. О. и других поборников консерваторской музыки. Сам Рубинштейн выступает редко. Но два печатных выступления его по принципиальным вопросам уже достаточный повод и основание для публики помельче, чтобы, прикрываясь именем Рубинштейна, раздуть, быть может, довольно случайные неловкие обороты его речи в целую систему взглядов, которые исходят как бы от лица Рубинштейна. На самом деле эти взгляды, критика и брань по адресу демократической «Могучей кучки» исходят гораздо больше от той же Елены Павловны — вкусы ее придворного салона являются гораздо большим вдохновителем Р. М. О. и консерватории, чем позиция Рубинштейна. На самом деле Антон Григорьевич композитор, пианист с мировым именем, прекрасный художник был конечно гораздо ближе балакиревцам, да и они ему, чем всем, им — Елена Павловна и другие придворные законодатели вкусов.

Все это становится в особенности ясным после ухода Рубинштейна из консерватории, где он не ужился с советом профессоров. Личные отношения с членами «кучки» у него с течением времени не только не ухудшаются, но становятся все теснее. «Зрел Рубина милого — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания...» — пишет позже Мусоргский Стасову. «...Рубин был горяч до прелести, живой и отменный художник...» (как это непохоже на кличку «Тупинштейн» или «Дубинштейн», которыми называл его в письмах тот же Мусоргский ранее, в период острого разлада с Антоном Григорьевичем).

До ухода Рубинштейна из консерватории печатная полемика разделяла музыкальный Петербург на два лагеря: Бесплатная Музыкальная Школа, руководимая «Могучей кучкой», точнее Балакиревым — с одной стороны, и Русское Музыкальное Общество и консерватория — с другой. С уходом Рубинштейна из консерватории прекратились и концерты под его управлением в Р. М. О. Бесплатная Музыкальная Школа и Р. М. О. объединились как бы в одну партию, благодаря общему руководству Балакирева, а музыкальная критика заняла противный лагерь, взявший под обстрел и концерты Бесплатной Музыкальной Школы и концерты Р. М. О. Огонь оказался достаточно силен.

Музыкальные критики шестидесятых годов были не прежними бойкими журналистами, пописывающими вместо рецензий о концертах отчеты о присутствии высокопоставленной публики, да о туалетах дам. Они стали людьми

музыкально образованными. Если критика и оказалась отсталой, то во всяком случае это была сила, с которой приходилось считаться.

Силой был Серов, блестящий, хотя и спорный критик, композитор и музыкант. Таков же Фаминцин, Ларош, человек с консерваторским образованием и с 1872 года преподаватель ее, Соловьев — ученик консерватории и т. д. Они поднимают голос против Балакиревского дирижерства в Р. М. О., а заодно и против его кружка. «Самый последний музыкант из водевильного оркестра, продирижировал бы лучше Балакирева «Героическую симфонию» Бетховена и «Реквием» Моцарта, так как у оркестровых музыкантов есть в этом своя традиция, у господина же Балакирева нет собственного вкуса и разумения, нет и признаков серьезного образования, а над «традицией» и над «классицизмом» он издевается... При всей даровитости, господин Балакирев вполне неуч», — пишет в отчете о концерте Р. М. О. Серов.

Так же изничтожаются им члены «кучки». «Ратклифф» — Кюи оказывается рядом сцен из сумасшедшего дома и т. д.

Следом за Серовым Фаминцин критикует музыкальную, поэму «Садко» Римского-Корсакова: «Неужели, — восклицает он, — народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинений служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома? Неужели музыка, идеальнейшее из искусств, способная вызвать в фантазии слушателя самые идеальные образы, возбуждать в нем самые чистые, возвышенные чувства, может спускаться до низкого, недостойного урорня песен пьяного мужика?.. Если в кабацких сценах состоит народность, то мы можем похвалиться русской народной инструментальной музыкой, так как мы имеем в этой форме довольно много различных трепачков (под этим общим именем я подразумеваю все банальные, простонародные плясовые песни).

Мы имеем несколько трепачков русских, трепач казачий, трепач чухонский, чешский, сербский»*.

Все мероприятия, проводимые Балакиревым для улучшения концертов Р. М. О., принимаются критикой недоброжелательно. А для оживления концертов Милий Алексеевич делает много. Управляя большим, хорошо организованным оркестром, он имеет возможность проигрывать оркестровые новинки. Кроме того, по его настоянию в сезон 1867/68 года приглашается на шесть концертов в Петербург Гектор Берлиоз.

Берлиоз уже старик, его утомляет новая обстановка, он не может дослушать до конца оперы «Жизнь за царя», не хочет знакомиться с представителями русской музыки, но за пультом он еще бодр. Обаяние его имени собирает на концерты Р. М. О. весь музыкальный Петербург.

К мероприятиям Балакирева относится и его пропаганда произведений новой русской школы. Кроме Бетховена, Листа, Берлиоза и других исполняются Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев, позднее

* Под этими презрительными названиями Фаминцин разумел: «Камаринскую» Глинки, «Садко» Римского Корсакова, «Казачка» и «Чухонскую фантазию» Даргомыжского, «Чешскую увертюру» Балакирева и «Сербскую фантазию» Римского-Корсакова.

Бородин. Правда, под давлением дирекции Р. М. О. приходится давать и ненавистного Вагнера. Нападки музыкальной критики не прекращаются, ее возмущает все — и новшества, вводимые Балакиревым, и недостаточная классичность репертуара, и, главное, групповая политика Балакирева, который не исполняет ничего из произведений музыкантов—противников «кучки» — Серова, Фаминцина и т. д.

Защищает «кучку» от нападков критики Кюи, пока еще не повернувший фронта. Стасов выступает редко и то только по серьезным принципиального значения вопросам. В конце 1869 года Балакиреву приходится под давлением оппозиционно настроенной «немецкой партии» в Р. М. О., поддержанной нейтралитетом Елены Павловны, оставить управление концертами, уступив его посредственному дирижеру Зейфрицу.

Московский композитор Чайковский откликнулся на события возмущенной статьей, где называл Балакирева «украшением целого музыкального учреждения». Закончил он словами: «Академию отставить от Ломоносова можно, — Ломоносова отставить от Академии нельзя». Но не так настроены петербургские критики, враги «Могучей кучки». Ростислав пишет: «Если русское искусство должно зиждиться на разрушительных принципах, проповедуемых нашими музыка-классами, так бог с ним совсем. Не немецкая враждебная партия сгубила Балакирева, а сгубил его и в конец скомпрометировал тот же кружок, который превозносил его через меру и не позволял ему подчиняться законным требованиям Русского Музыкального Общества. Можно ли вручать участь концертов Музыкального Общества человеку, который заведомо принадлежит и поддерживается кликой разрушителей? Возможно ли ввериться людям, договорившимся до абсурда?». А Серов добавляет: «Нет у нас никакой партии, ни русской, ни немецкой, а есть гнездо самохвалов-интриганов, которые хотят орудовать музыкальными делами для своих личных целей, отстраняя высшие цели искусства на задний план. Падение Балакирева, а вместе с ним и его «лагеря», — дело вполне логичное и справедливое».

Если уж музыкальные критики выступают против новой русской музыкальной школы так настойчиво и резко, то консервативно настроенная публика, стоящая далеко от подлинного понимания музыки, должна была относиться тем резче. Можно было рассчитывать лишь на поддержку прогрессивной части культурного общества, которая сумела бы проявить ту же чуткость, что проявило революционное студенчество к новаторскому движению, стремящемуся осуществить поиски реализма и выразить народничество в музыке. Тем страннее, что некоторые наиболее передовые представители русского общества не понимают и не хотят учесть всего значения молодой русской школы. Таков, например, Тургенев. Устами Потугина в «Дыме» он говорит:

«Не то что у Мейербера, а у последнего немецкого флейтщика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз более идей, чем у всех наших самородков, только флейтщик хранит про себя эти идеи и не суется с ними вперед, а наш брат-самородок, «трень-брень» вальсик или романсик, и смотришь — уже руки в панталоны и рот презрительно скривлен: я, мол, гений... Русское художество, русское искусство! Русское пруженье я знаю, и

русское бессилье знаю тоже, а с русским искусством, виноват, не встречался...

...Сказать бы, например, что Глинка был действительно замечательный музыкант, которому обстоятельства, внешние и внутренние, помешали сделаться основателем русской оперы, никто бы спорить не стал; но нет, как можно! Сейчас надо его произвести в генерал-аншефы, в обер-гофмаршалы по части музыки, да другие народы кстати оборвать: ничего, мол, подобного у них нет, и тут же указывают вам на какого-нибудь «мощного» доморощенного гения, произведения которого не что иное как жалкое подражание второстепенным чужестранным деятелям. Ничего подобного? О, убогие дурачки — варвары!..»

Почти то же, что Потугин сам Тургенев сказал Стасову, встретившись с ним на концерте, весной 1867 года, где исполнялся хор «Поражение Сеннахериба»... «Потом... потом еще этот хор Сеннахериба господина Мусоргского... Что за самообман, что за слепота, что за невежество, что за игнорирование Европы»... Правда, позже Тургенев как будто готов пересмотреть свое отношение к членам балакиревского кружка, но пока он — увесистое подспорье для противников.

Насмешками встречает музыкальных новаторов Салтыков-Щедрин, причем жало его направлено прямо против Мусоргского и отчасти Стасова. Владимир Васильевич, который с жаром пропагандирует в петербургском обществе «Женитьбу», как оперу, где музыка целиком связана с текстом и является характеристикой слова, выведен под именем Неуважай-Корыта, а сам Мусоргский — Василия Ивановича.

Двое друзей отправляются к Неуважай-Корыто. Их визит Салтыков-Щедрин живописует так: «Через четверть часа мы были в квартире Неуважай-Корыта. Я с любопытством осматривался кругом, ибо здесь, в этих стенах, разрабатывался тип той новой музыки, которой предстояло изобразить полемику Сеченова с Кавелиным. Лично Неуважай-Корыто не был композитором (он, впрочем, сочинил музыкальную теорему, под названием: «Похвала равнобедренному треугольнику»), но был подстрекателем и укрывателем. Он осуществлял собой критика-реформатора, которого день и ночь преследовала мысль об упразднении слова и о замене его инструментальной и вокальной музыкой. Мы застали его в халате, пробуящим какой-то невиданный инструмент, купленный с аукциона в частном ломбарде (впоследствии это оказалась балалайка, на которой некогда играл Микула Селянинович). Это был длинный человек, с длинным лицом, длинным носом, длинными волосами, прямыми прядями, падавшими на длинную шею, длинными руками, длинными пальцами и длинными ногами. Халат у него был длинный, охваченный кругом длинным поясом с длинными кистями. Это до такой степени было поразительно, что самый кабинет его и все, что в нем было, казалось необыкновенно длинным...»

Василий Иванович — мрачная личность, он только ест, пьет, спит и играет на рояле. Читает он только полное собрание оперных либретто. Внешность его не описана, так как он играет друзьям из другой комнаты. Первым играет он «Поленьку»*... «Василий Иванович необыкновенно быстро перебирал по клавишам верхнего регистра, перебирал-перебирал — и вдруг простукал несколько нот в басу.

* «Дитя с няней».

— Это — няня Пафнутьевна! — шопотом объяснил Неуважай-Корыто». Далее: «Поленька поссорилась с Пафнутьевной...» Потом — Поленька просит прощенья, а няня не прощает, и наконец — примиренье. Когда один из друзей удивляется почему это — «Поленька», а не «Наденька», то оказывается, что Поленька должна характеризоваться C-dur, а Наденька — F-moll. Следующее произведения Василия Ивановича симфонический *tableau de genre*^{**}. «Торжество начальника отделения департамента полиции по поводу получения чина статского советника». Первая часть — мечты чиновника, воспоминания детства, отправление в департамент, поздравлений, принимаемые им там. Вторая — возвращение домой, поздравления дома, опять воспоминания детства.

— Чирик! Чи-рик!—продолжает объяснять Неуважай-Корыто: *Allegro giocoso* —... это поздравляют департаментские сторожа. Слышите, как отбивают нижнее *do* — это Михеич; а там вверху, словно брызгами, вторит ему *si-bemoll*— это разливается директорский курьер Семенчук. Пятирублевая бумажка — заметьте, как мимоходом удивительно обрисован Дмитрий Донской — полагает предел этим восторгам...»

В таком плане злой насмешки описывается все произведение Василия Ивановича. Это — жестокая пародия на «Женитьбу», с ее характеристиками «седого волоса» и т. д.

Враги «Могучей кучки» объединились в сильный лагерь — тем более нужна была внутренняя творческая сплоченность членов «кучки». Между тем в кружке, наоборот, все яснее становится внутренний раскол. Балакирев всецело отдается сначала управлению оркестром Р. М. О., а потом, после ухода, — борьбе с Обществом и делам по Бесплатной Музыкальной Школе. Кюи тоже меньше прежнего общается с «младшими». Наибольшая близость остается между Римским-Корсаковым и Мусоргским, а также Бородиным. В это трудное время начинается сближение Модеста Петровича со Стасовым, превратившееся постепенно в большую и горячую дружбу. Восторженный энтузиаст Стасов поняв однажды, что «нелепости» Мусоргского являются особенностями творческого склада, делается его преданнейшим поклонником. Шестакова даже напишет в своих воспоминаниях с некоторым неудовольствием, вызванным его восторженностью. «Я смеялась ему, что он забавен бывает, когда при первом ударе Мусоргского по клавишам он провозглашает: «Ах», при раскрытии рта того: «Ух» и вскакивает, а при начале пения уже нет числа охам и ахам, он в восторге забывается...»

Несмотря на восторженность, а может быть благодаря ей, Стасов как раз такой человек, какой нужен Модесту Петровичу. Никто так не умеет заставить человека работать, как Стасов. Сам горячий, увлекающийся, он весь полон всяких новых замыслов и проектов. Но он умеет переключаться в интересы других и так же горячо браться за них. Раньше мы говорили уже, что он разыскивал материалы для балакиревского «Короля Лира». Идея и либретто оперы «Князь Игорь» Бородина целиком стасовские. Теперь же он становится незаменимым помощником Мусоргского.

Модест Петрович попрежнему часто бывает у Стасова, но уже не на положении

^{**} Жанровая картинка.

начинающего музыканта, а как настоящий, бесспорно талантливый композитор. Там он встречается с писателями, художниками, учеными. Постоянные посетители стасовских воскресений: Н. И. Костомаров — историк, К. Д. Кавелин — публицист, А. Н. Пыпин — историк, К. И. Арсеньев — географ и статистик, В. Д. Спасович — юрист, проф. И. В. Вернадский — экономист, П. М. Ковалевский — историк, Вл. Вас. Никольский — историк литературы, И. Е. Репин, М. М. Антокольский, А. Н. Серов, Ант. Гр. Рубинштейн, Л. И. Шестакова, вся «Могучая кучка» и множество других интересных, передовых людей. Дружеские отношения со Стасовым подталкивают Модеста Петровича к работе, он чувствует, что пора ему забыть обо всем, кроме главного, кроме задуманной оперы...

Такова в важнейших чертах окружающая обстановка всей музыкальной общественности и более узкая — кружковая в тот период, когда Мусоргский приступает к одному из лучших своих созданий — опере «Борис Годунов». Нужно лишь добавить, что к этому времени бытовая сторона жизни несколько изменилась — Модест Петрович живет не у брата, а у Опочининых в Инженерном замке, и этим исчерпывается внешнее. Что же касается внутреннего, то все говорит за то, что окрепший, созревший талант Мусоргского наконец находит задачу себе по плечу, по силам, по духу. «Саламбо» и «Женитьба» — это только проба крыльев перед тем, как взлететь по-настоящему. В «Борисе» — настоящий полет. Великая серьезность замысла захватывает близких — Людмила Ивановна Шестакова дарит Модесту Петровичу тетрадь чистой бумаги с переплетенным в нее текстом Пушкина. Мусоргский одновременно приступает к либретто и к сочинению музыки.

Исторический материал, который лежит в основе прекрасного произведения Пушкина, как известно, разворачивает эпизоды борьбы за российский престол между царствующим Борисом Годуновым и претендентом на трон — Дмитрием Самозванцем. Драма строится на развитии личной судьбы Бориса. «Время приближалось, когда сей мудрый властитель, достойно славимый тогда в Европе за свою разумную политику, любовь к просвещению, ревность быть истинным отцом отечества, наконец, за благонравие жизни общественной и семейственной, должен был вкусить горький плод беззакония и сделаться одной из удивительных жертв суда небесного», — так пишет о конце царствования Годунова Карамзин. Под влиянием этого представления историка о Годунове, как жертве преступного властолюбия Пушкин создал замечательный образ человека крупного, гибнущего от внутренней борьбы, сраженного угрызениями совести незадолго до того, как падает его власть, добытая им ценой преступления. «Вы меня спросите, — писал в свое время Пушкин, — ваша трагедия есть ли трагедия характеров или нравов?.. Я пытался соединить оба вида».

Как же подошел Мусоргский к задаче — превратить драму в оперное либретто? Мы помним о том пиетете к литературному тексту, который любили прокламировать члены «кучки». В данном случае текст принадлежал Пушкину, следовательно заслуживал тем более строгой неприкосновенности. Но совершенно ясно, что драма, разбитая в подлиннике на двадцать с лишним сцен с разными местами действий, не могла быть осуществлена в постановке. Кроме того, некоторые картины сами по себе не приспособлены к сцене — происходят во

время бегства, на скаку между всадниками и пр. Драма увидела свет лишь после смерти Пушкина. Если бы постановка ее в театре произошла при жизни поэта, наверное он своей рукой внес бы существенные изменения. Мусоргский решает внести их сам. Он выбирает из



«Борис Годунов». Эскиз корчмы

Декорация художника Федоровского. Большой театр. 1927 год (музей ГАБТ)

текста Пушкина все, что наиболее сценично, держась линии возможно полной обрисовки личной трагедии Бориса в связи с трагедией народной, данной в массовых сценах. Общая концепция остается карамзинско-пушкинская: взгляд на Бориса, как на жертву своего властолюбия.

Между тем следует заметить, что историческая наука того времени настолько разработала материалы конца XVI века, в частности связанные с царствованием Годунова, что уже сильно выражена точка зрения, оспаривающая легенду об убийстве царевича Дмитрия по приказанию Бориса и т. д. Хотя бы через Стасова, Мусоргский не мог не знать об этом. Но он оставляет в неприкосновенности понимание поэта, подкрепляя его своей музыкой. Пусть правда историческая в том, что Борис — жертва своего времени, нравов его. Художественный образ, созданный Пушкиным, как бы шире этой правды, включая ее в себя внесением элемента личного характера царя, являющегося продуктом нравов...

Стасов разыскивает для оперы тексты старинных народных песен, им найдены слова для песни Варлаама: «Как во городе было во Казани», он помогает Мусоргскому находить материалы в «Истории государства Российского» Карамзина, он по поручению композитора приискивает для иезуитов латинские возгласы с преобладанием букв «и» и «у» (чтобы вернее и ближе выразить трусливый характер иезуитов).

Сочиняется опера необыкновенно быстро. В два с небольшим месяца готов первый акт. Так же быстро следуют за ним и другие. Мусоргский весь в работе, недаром он, вспоминая об этом периоде, напишет: «Я жил «Борисом», в «Борисе» и

в мозгах моих прожитое время в «Борисе» отмечено дорогими метками, неизгладимыми»*.

Первая редакция оперы окончена 15 декабря 1869 года. Этой редакции очень далеко еще до той оперы которую знаем мы. Текст ее, почти целиком, Пушкинский, с очень небольшими изменениями. В опере семь сцен: 1) сцена во дворе Чудова монастыря; 2) сцена коронования; 3) сцена в келье; 4) сцена в корчме; 5) сцена в царском тереме; 6) сцена на площади перед собором Василия Блаженного и 7) сцена



«Борис Годунов». Сцена в тереме

Декорация художника А. Головина. Париж 1908 — Петербург 1911 годы

боярской думы и смерть Бориса. Инструментовку Модест Петрович заканчивает к лету 1870 года и представляет ее в Театральную дирекцию. В письме к Римскому-Корсакову он говорит по этому поводу: «...я шлепал к Геденову: он был строг, но справедлив, и я был строг, но справедлив; в результате меня позовут, начиная с 15 августа, но ставить нового они ничего в этом году не могут»*.

О судьбе первой редакции «Бориса» рассказывает Н. А. Римский-Корсаков в своей «Летописи». «Рассмотренный комитетом, состоявшим из Направника — капельмейстера оперы, Монтана и Беца — капельмейстеров французской и немецкой драмы, — контрабасиста Дж. Ферреро, он («Борис») был забракован. Новизна и необычайность поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало

* Письмо к Стасову

* Письмо от 23 июля 1870 года.

польского акта, следовательно роль Марины отсутствовала. Многие придирки комитета — были просто смешны, как например, контрабасы *divisi*** играющие хроматическими терциями, при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема. Огорченный и обиженный Мусоргский взял партитуру назад и решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям».

Постановление комитета получено Модестом Петровичем лишь 17 февраля 1871 года. Друзья композитора с удовлетворением принимают решение Модеста Петровича переработать оперу, так как несмотря на восхищение ею все они чувствуют ее недоделанность.

За полтора года, ушедших на «Бориса», творческая энергия не иссякла в Мусоргском, его все время тянет к работе и, пока партитура дожидается своей участи в дирекции театров, Стасов находит ему еще один сюжет для оперы*. Об этом проекте оперы мы знаем из письма Владимира Васильевича Стасова к Дмитрию Васильевичу:

«... Еще одна последняя новость — музыкальная. Мусоргскому непременно захотелось приняться за оперу, и все он не находил себе сюжета; даже пробовал, по предложению Кюи, остановиться на «Грех да беда», но все что-то не выходило. Тут нам случилось поговорить об этом, и я вызвался состряпать либретто**». Либретто Стасов «состряпал» из повести Шпильгагена «Ганс и Гретэ», перенося действие из Германии в Россию и назвав пьесу «Бобыль». Модест Петрович пробует сначала взяться за нее, и даже сочиняет сцену колдовства, но скоро охладевает к этой идее и берется за сочинение маленьких вокальных пьес из детской жизни. Так появляются «В углу», «Жук», «С куклой», «На сон грядущий».

По возвращении партитуры оперы из комитета, Модест Петрович так же рьяно, как за сочинение, берется за переделку оперы. Сцены пишутся очень быстро. «Кончаю картину — иезуит не дал спать две ночи сряду, — это хорошо, — я это люблю, то-есть люблю, когда так сочиняется».

Во второй редакции текст уже значительно разнится от Пушкинского — есть множество вставок написанных самим Мусоргским, или взятых из других источников. К ним принадлежит: 1) сцена в келье: — хоры монахов; 2) в корчме: песня корчмарки «Поймала я...» — из разысканного Стасовым сборника Шейна; 3) в царских палатах: упразднен урок географии Федора, а внесены: а) Малые куранты (Карамзин) ; б) сказочка няnek «Как комар дрова рубил» (Шейн); в) игра в хлест (Шейн); г) ариозо Бориса (Мусоргский) ; д) рассказ про попиньку (Мусоргский) ; е) «Приветствие» Бориса Шуйскому (Мусоргский) ; ж) Большие куранты (Мусоргский—Пушкин); 4) две польские сцены сочинены заново; 5) заново сочинены текст и музыка для заключительной сцены под Кромами, которой по совету В. В. Никольского кончается опера.

Для этой второй редакции не вся музыка пишется заново, часть ее Мусоргский берет из юношеских своих опытов, почти все написанное для «Саламбо»

** *divisi* — играющие раздельно.

* Год назад, т. е. 1869 год. В. В. обсуждает с Мусоргским как оперный сюжет повесть Писемского «Леший».

** Письмо от 29 июля 1870 года.

превращается в составные части «Бориса». Друзья Мусоргского попережнему внимательно следят за его работой. То у Шестаковой, то у Пургольд, то у Хвостовой исполняется «Борис» целиком и в отрывках. Бородин в письме к жене делится своими впечатлениями об одном из таких исполнений. «Вчера, виноват, третьего дня, то-есть в пятницу у Пургольд исполняли «Бориса» всего, кроме последнего действия. Прелесть! Какое разнообразие! Какие контрасты! Как все теперь округлено и мотивировано. Мне очень понравилось»...^{***} О работе своей по переделке «Бориса» Модест Петрович советуется со Стасовым. Им недостаточно частых встреч. Живя в одном городе и выходя несколько раз в неделю, они кроме того еще и переписываются. Так же, как раньше с Балакиревым, Мусоргский обсуждает теперь со Стасовым композицию и детали произведения, и обо всем появившемся из-под его пера и даже просто передуманном, ставит в известность Владимира Васильевича. «...Преступный царь «Борис» учиняет некое *adagio*, по мнению музыковедов, а наипаче от Ложьки^{****} происходящего и Фимом рекомого, а также от бурь морских кавалера, вами столь достохвально в Адмиралтейство превращенного^{*****} зело любезно есть преступное сие *adagio* и в ухо тычет довольно занятно, а словеса оногo *adagio* мною состряпаны суть.

Понеже противно и докучливо зреть и слышать скрежет зубовный преступника, то вслед за оным врывается толпища малая мамок, и они режут и вопят непонятно, почему царь их изгоняет и посылает сына узнать «с чего там бабы взвыли»... Пока сын исполняет оное, предстает ближний боярин и шпионит царю, докладывая о Шуйском, а когда шпион сей утекает, возвращается царевич и на вопрос Бориса: «ну что там?» объясняет следующее:»... Далее следует текст сочиненного Мусоргским рассказа о попиньке.

Всей работе над созданием и переделками «Бориса» чрезвычайно благоприятствует то, что с 1868 года Мусоргский живет у Опочининых. Случилось это потому, что с осени 1868 года брат его Филарет Петрович переселился в Минкино на постоянное жительство. Модест Петрович служит, а потому должен остаться в Петербурге.

Семейство Опочининых, с которым всю семью Мусоргских связывает очень длительная и тесная дружба состоит из шести братьев и сестры. Модест Петрович дружен, со старшим Александром Петровичем, с Владимиром Петровичем, завсегдаем вечеров Даргомыжского и с сестрой их Надеждой Петровной. У Александра Петровича — управляющего Архивом инженерного ведомства и у Надежды Петровны Мусоргский и поселяется в Инженерном замке.

Все Опочинины образованные, культурные люди и, кроме того, любители музыки. Владимир Петрович певец, превосходный бас, ученик Лаблаша и Тамбурины, друг и приятель Даргомыжского, а брат его, Александр Петрович, интересуется всеми музыкальными делами и устраивает у себя по субботам вечера, где бывает вся «Могучая кучка». Для этих опочининских «суббот» Мусоргский перекладывает летом 1867 года для фортепиано в четыре руки квартеты Бетховена.

*** Письмо Бородина от 1871 года.

**** Ладыженский Н. Н.

***** Римский-Корсаков.

Многие романсы Мусоргского посвящены Опочининым, большинство из них — Надежде Петровне. Судя по всему у Мусоргского к ней чувство более нежное, чем дружба. Была ли эта любовь разделена или нет, об этом ни сам Модест Петрович, ни близкие к нему люди не обмолвились ни словом. Об их отношениях можно судить только по произведениям Мусоргского, связанным с ее именем. В 1859 году он посвящает ей свою пьесу «*Impromptu passione*» — «Воспоминание о Бельтове и Любе», об их первом и последнем поцелуе (роман Герцена «Кто виноват»). Ей же посвящается романс «Ночь» (1864), один из немногих выражающих личную любовь, романс «Желанье» — «в память ее суда надо мной», «Расстались гордо мы» и др. А после смерти ее (в 1875 году) романс «Злая смерть» — надгробное письмо с собственными словами Мусоргского, которое особенно ярко показывает, как дорога и близка была ему умершая девушка:

«Злая смерть, как коршун хищный, впилась вам в сердце и убила; палач, от бытия веков проклятый, она похитила и вас. О, если бы могли постигнуть вашу душу все те, кому, я знаю, дик мой вопль безумный. О, если б вам внимали в беседе, в жарком споре — мечтой быть может смелой, я начертал бы людям ваш образ светлый, любовью правды озаренной, ваш ум пытливый, спокойно на людей взиравший. Вы вовремя порвали с блеском света, «связь привычки», расстались с ним без гнева, и думой неустанной познали жизнь иную. Когда кончиной матери любимой, всякою житейскою невзгодой отброшенный от очага родного, — разбитый, злой, измученный, я робко, тревожно, как пуганный ребенок, в вашу святую душу постучался... искал спасенья, помощь... Нет, не в силах продолжать я...»

Любовь эта имеет одну не часто встречаемую особенность — это разница возрастов. Надежда Петровна родилась в 1821 году, то есть на восемнадцать лет старше Мусоргского. Очевидно в отношении этой уже немолодой девушки — ей было сорок семь лет, когда Модест Петрович поселился у них в Инженерном замке — к ее двадцатидевятилетнему поклоннику было то материнское чувство, которого нехватало ему, — по складу его натуры. После смерти Надежды Петровны его привязанность уже в качестве сыновней нежности переносится на старушку Шестакову.

Надежда Петровна и Александр Петрович на те два с половиной года что живет у них композитор, заменяют ему родную семью. Трудно придумать для Мусоргского этого периода более благоприятную обстановку чем та, которая его окружает у Опочининых. Все там обеспечивает покой и внимание к творческой напряженной работе. Правда, утро у него попрежнему занято на службе. Покинув весной 1867 г. по сокращению штатов Инженерный департамент, Модест Петрович зимой 1868 года поступает снова уже в Министерство Государственных Имуществ в Лесной департамент.

Не служить он не может. Именья, в которых хозяйничает Филарет, не дают никаких доходов, композиторская деятельность не оплачивается никак. Только Глинка и Даргомыжский, люди сравнительно обеспеченные, могли не служить и располагать всецело своим временем — все члены «Могучей кучки» принуждены зарабатывать средства для существования. Балакирев с самых юных лет зарабатывает уроками музыки, отдавая им, а впоследствии и Бесплатной

Музыкальной Школе, массу времени, Кюи, несмотря на приработок, не может бросить службы. Бородин и вовсе загружен своими обязанностями профессора химии в Медицинской академии. Римский-Корсаков долгое время не покидает морской службы и только после многих лет музыкальной деятельности переходит на положение музыканта-профессионала, когда композиторская деятельность, да и то лишь вместе с профессорским жалованием по службе в консерватории, сможет обеспечить потребности семьи.

Принужден работать и Мусоргский, причем его положение менее обеспечено, чем у его друзей. Это особенно остро он чувствует, когда пришлось расстаться с семьей брата и выйти по службе за штат в 1867 году. Положение его не особенно отчаянно, но Балакирев и, повидимому, Стасов, всполошившись, предложили ему дружескую помощь. Расстроганный Мусоргский тогда же спешит успокоить их, адресовав Балакиреву следующее:...» Средства мои поубавились — это правда, но не настолько, чтобы я был решительно лишен возможности существовать самостоятельно. Привыкши к довольству и отчасти к роскоши, мне при настоящих обстоятельствах показалось не совсем спокойное будущее и неудивительно, что я скорчил кислую мину. На первых порах всякий бы сделал то же на моем месте. Испуг Ваш, проглядывающий в Вашем дружеском письме, я хорошо понимаю и убежден в его достоверности более, чем нужно. Но именно, ради искренности, я не прошу, а умоляю Вас успокоиться на мой счет и успокоить всех дорогих мне личностей, потому что боязнь их за меня мне невыносимо тяжела и положение мое не заслуживает ее.

Однако, поступив опять на службу Модест Петрович не оставляет ее десять лет. Из них, если не считать неприятностей, связанных как с неизбежным для него злом, со службой, (служба у него не номинальна, а действительно требует и времени и сил), годы прожитые у Опочининых можно считать самыми счастливыми в жизни Мусоргского.

Как раньше в кружке следили за возникновением «Каменного гостя», теперь следят за «Борисом». Но разница в том, что на музыкальных собраниях Балакирев очень редкий гость и нет маленького Даргомыжского. Александр Сергеевич умер еще в январе 1869 года, оставив о последних годах своей жизни самую светлую память у молодых композиторов. Накануне его смерти, 4 января, впервые шла первая симфония Бородина, и Александр Сергеевич до поздней ночи ждал, что кто-нибудь из «Могучей кучки» зайдет сказать ему об успехе. Также интересовался он и работами Римского-Корсакова, Кюи и Мусоргского. Первые отрывки «Бориса» проигранные ему, привели старика в такой восторг, что он сказал о Модесте Петровиче «он идет еще дальше меня».

А Балакирев почти совершенно отходит от кружка, погрузившись всецело в дела и склоки музыкальной общественности. Римский-Корсаков в «Летописи» так объясняет этот отход: «Соперничество концертов Музыкального Общества и Бесплатной Школы стало главной целью дирижерской деятельности Милия Алексеевича с момента его разрыва с дирекцией. Пять концертов школы были объявлены и вместе с сим — война не на живот, а на смерть. Программа концертов была превосходная, интересная и передовая.

В общем программа концертов Р. М. О. была тоже не безынтересна, но более

консервативна. Начались концерты, началась и газетная перебранка. Публики в Музыкальном Обществе было не особенно много, не было ее много и в Бесплатной Школе. Но у Музыкального Общества были деньги, а у Бесплатной Школы их не было. В результате — дефицит в ее концертах и полная невозможность предпринять концерты в следующем сезоне, а у Р. М. О. полная возможность продолжать концерты и в последующие годы, а следовательно — победа. Не буду описывать с каким напряжением весь кружок Балакирева и все близкие этому кружку следили за борьбой двух концертных учреждений, симпатизируя одному и желая всяких препятствий другому. Р. М. О. в лице своих представителей сохраняло чиновничье, олимпийское спокойствие, возбужденное же состояние Балакирева было для всех очевидно».

Кюи тоже появляется на собраниях не всегда. Таким образом основным ядром становятся Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский и неизменный Стасов. Бородин понемногу двигает вперед оперу «Князь Игорь» и вторую симфонию. А Римский-Корсаков заканчивает первую свою оперу «Псковитянку», для которой тексты некоторых песен пишет ему пскович Мусоргский. Так же как «Борис», исполняется в музыкальных кружках «Псковитянка». Мусоргский поет Ивана Грозного и Токмакова. Дружба его с Николаем Андреевичем крепнет, не пошатнувшись даже от того, что тот соглашается занять место преподавателя в ненавистной кружку консерватории, и когда, по каким-то причинам, Модест Петрович покидает квартиру Опочининых, оба композитора селятся вместе..

«Как мы могли друг другу не мешать? — спрашивает Римский-Корсаков. А вот как. С утра часов до двенадцати роялем пользовался Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К двенадцати часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с девяти утра, я уходил в консерваторию, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устраивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много поработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку».

Совместное житье двух композиторов, было, пожалуй, первым случаем в истории музыкального искусства. И оно оказалось благотворным для обоих: «Остальные же члены кружка теперь живут более согласно, чем когда-либо, — сообщает Бородин жене. Особенно Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее». Сожительство это прекращается чисто внешним фактом — женитьбой Римского-Корсакова на Н. Н. Пургольд в 1879 г.

Отрывки из заканчиваемого «Бориса» уже выходят из дружеских интимных

кружков в более широкое общество. Так, в феврале 1872 года в концерте Р. М. О. под управлением Направника исполняется финал первого действия. А зимой 1871/72 года отрывки оперы слушаются в присутствии Лукашевича — начальника костюмерной и декорационной части императорских театров.

Лукашевич благожелательно расположен к представителям новой русской музыки и, со своей стороны, делает все для поддержания «Бориса». Тем не менее репертуарный комитет забраковывает и вторую редакцию. Но «когда Мусоргский представлял водевильному комитету свою оперу, при этом присутствовали многие и из артистов. Комитет вскипел благороднош негодованием против музыки «Бориса» и забраковал эту оперу; артисты пришли от нее в восторг и решили познакомить публику хоть с некоторыми ее отрывками. Г. Кондратьев взял три отрывка из «Бориса» себе в бенефис, артисты разучили их у себя дома, не прерывая казенных репетиций в театре, и в одну неделю, благодаря энергии и мастерству г. Направника, они были поставлены на сцене»^{*}.

Действительно в феврале 1873 года на сцене Мариинского театра идут три картины из «Бориса». «Сцена в корчме», «сцена в уборной Марины» и «сцена у фонтана». Перед спектаклем Модест Петрович, полный ожиданий, пишет Стасову^{**}: «Скоро на суд... Бодро, до дерзости, смотрим мы в дальнюю музыкальную даль, что нас манит к себе, и не страшен суд. Нам скажут: «Вы попрали законы божеские и человеческие». Мы ответим: «Да», и подумаем, «то ли еще будет!» Про нас прокаркают: «Вы будете забыты скоро и навсегда!» Мы ответим: «Non, non et non, madame!!»^{***}.

Состав исполнителей такой: Кондратьев — Рангони, Петров — Варлаам, Платонова — Марина, Комиссаржевский — Самозванец, Леонова — Корчмарка. Дирижирует Направник.

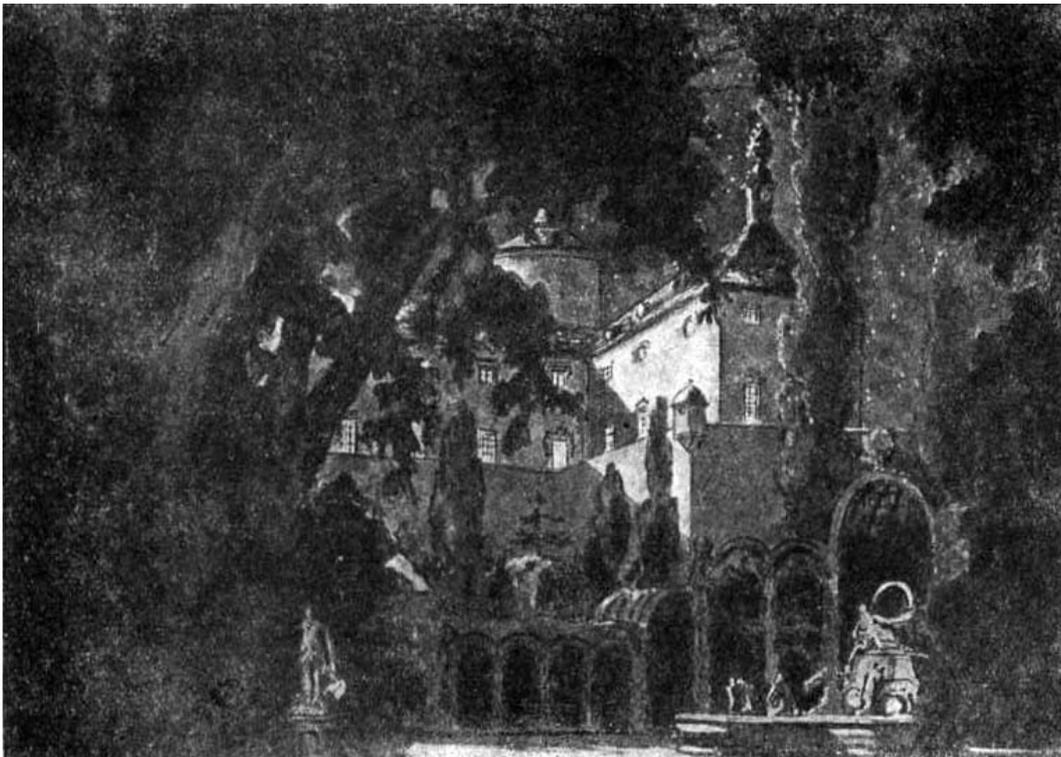
Непонятно, порыв ли то умиления, или действительно Мусоргский в восторге от дирижера, но его письмо к Направнику носит признаки несколько чрезмерной экзальтации в отношении к известному своей педантичностью и сухостью дирижеру: ...«Вы вникли не только в подробности оркестрового исполнения, но и во все мельчайшие оттенки сцены и декламации; во всех Ваших замечаниях я видел горячее желание успеха делу; я считал и считаю Ваши замечания, как честь и награду моему ученическому труду: так тонко, так художественно верно понять намерения сочинителя может только крупно талантливый художник... Открыто говорю Вам: я благословляю имя Ваше за то, что Вы дали мне возможность продолжать учиться».

Сцены проходят с большим успехом. После спектакля Мусоргский и его друзья ужинают с шампанским у Римских-Корсаковых, пьют за скорейшую постановку всего «Бориса».

* Ц. Кюи «Музыкальные заметки», «СПБ. Ведомости», 1873.

** Письмо от 2 января 1873 года.

*** Нет, нет и нет, сударыня!!



«Борис Годунов». Сцена у фонтана
Декорация художника А. Бенуа. Париж 1908 год

Но восхищение друзей и успех отрывков у публики не имели никакого отклика в комитете. Законченная вторая редакция оперы, представленная в театр, опять забракована. Нужны большие связи, протекция, настойчивость дружески расположенных к опере и ее автору людей, чтобы устроить «Бориса» на сцену. Деятельнее всех за это устройство берется большая поклонница Мусоргского, артистка Мариинской оперы Ю. Ф. Платонова. Она требует от директора театров Гедеонова постановки в свой бенефис «Бориса», грозя в противном случае уходом. Платонова слишком крупная артистка, чтобы Гедеонов мог рисковать потерей ее для театра. «Но, — рассказывает артистка, — комитет по приказанию директора, вторично собирается и вторично бракует оперу. Получив злополучный этот ответ, Гедеонов посылает за Ферреро (бывшим контрабасистом), председателем комитета. Ферреро является. Гедеонов встречает его в передней, бледный от злости.

— Почему вы забраковали оперу?

— Помилуйте, ваше превосходительство, эта опера совсем никуда не годится.

— Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!

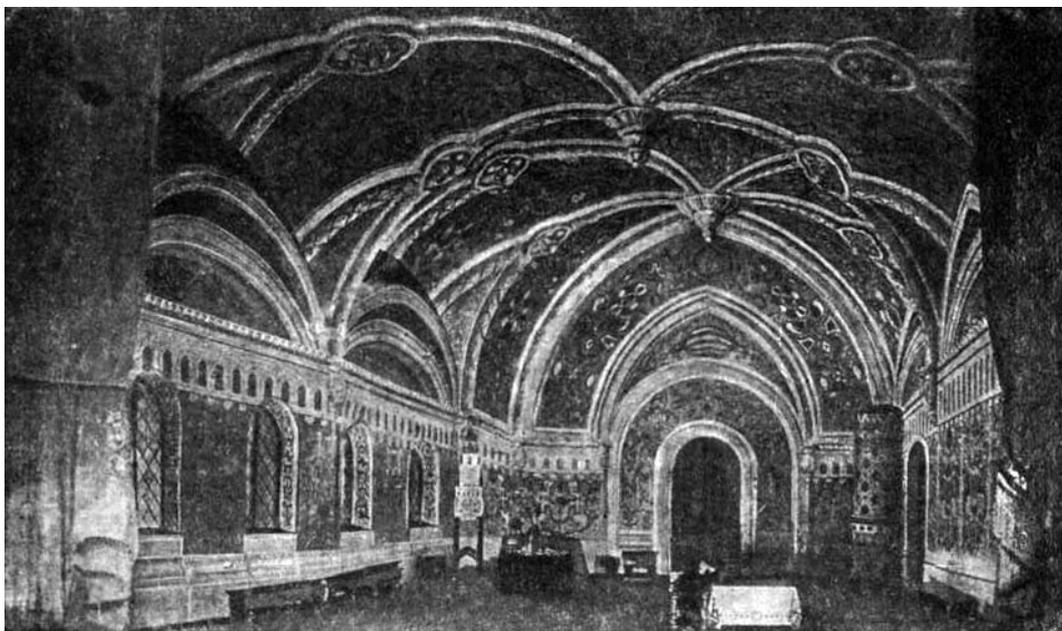
— Помилуйте, ваше превосходительство, его друг, Кюи, нас постоянно ругает в «Петербургских Ведомостях», еще третьего дня... — при этом он из кармана вытаскивает номер газеты.

— Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли! Я поставлю оперу без вашего одобрения! — кричит Гедеонов вне себя.

И опера была разрешена самим Гедеоновым для постановки, — первый

пример, чтобы директор превышал свою власть в этом отношении. На другой день Гедеонов послал за мною. Сердитый, взволнованный, он подошел ко мне и закричал:

— Ну, вот, сударыня, до чего вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят со службы, из-за вас и вашего «Бориса». И что вы только нашли в нем хорошего, я не



«Борис Годунов». Терем Бориса
Большой театр 1888 год (Музей ГАБТ)

понимаю! Я вовсе не сочувствую вашим новаторам, и теперь из-за них должен, может быть, пострадать.

— Тем больше чести вашему превосходительству,— отвечала я, — что не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов».

Разучен «Борис» очень быстро и уже 24 января 1874 года назначен первый спектакль. Несмотря на купюры, которые потребовал Направник*, и в этот раз дирижировавший оперой, она прошла с огромным успехом. Постановка оказалась роскошной, не потому, чтобы дирекция особенно старалась показать во всем блеске оперу Мусоргского, а потому, что к его счастью незадолго перед тем готовилась постановка «Бориса Годунова» Пушкина, снятая после двух-трех представлений со сцены, костюмы и декорации этой постановки и были употреблены для оперы Мусоргского.

Успех, о котором Кюи говорил, что он таких оваций не запомнил на сцене Мариинского театра, — является не только успехом Мусоргского, но и успехом всей «Могучей кучки», всего реалистического направления русского искусства.

Музыкальная критика возмущена и самой оперой и, еще больше, ее успехом. Консерваторская партия злобствует, по выражению Стасова, «с пеной у рта». Зато

* Целиком была выкинута сцена в келье.

молодежь устраивает овации, распевает, расходясь из театра, хоры из «Бориса» и все двадцать представлений битком набивает театр.

Что же в конце концов представляет собою «Борис»? Почему у него сразу создаются злые враги и настоящие преданные друзья?

Предшествовавшие «Борису» опыты оперного сочинительства дали возможность композитору накопить нужное умение в обращении с громоздким материалом больших музыкальных полотен, утвердили его в определенных, свойственных его художественному темпераменту приемах, обогатили в технике выразительных средств. «Саламбо» — широкое драматическое действие обобщенного романтико-поэтического порядка. «Женитьба» — комедия конкретно-бытового реалистического характера. Музыка к первой носит в темах ее мелодий черты идеальной приподнятости, музыка ко второй опирается на интонацию живой человеческой речи, схваченной в речитативе. Слившись в одно целое в «Борисе», обе эти струи творчества Мусоргского создают произведение, которое, несмотря на свою новизну, а отсюда и непонятность для многих ставит оперу сразу же в первый ряд музыкальных явлений, приковывающих внимание слушателя.

Можно спорить, не соглашаться с автором, бранить его, но пройти мимо невозможно — так крупна, самобытна творческая личность композитора, так зрел и значителен выращенный им плод.

Совершенно по новому для тогдашней оперной сцены предстали в «Борисе» черты и массы. Сократив до крайних пределов изобразительные моменты, отдаваемые обычно пейзажу, стихиям, Мусоргский с тем большей щедростью останавливается на раскрытии внутреннего мира действующих в опере лиц. Он сам говорит: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковырянье в этих малоизведанных странах и завоеванье их — вот настоящее призвание художника». Он и идет вслед этому призванию, «ковыряется» в психологии человеческой и находит выразительные средства для характеристики самых различных человеческих персонажей. Музыкальные темы, характеризующие эти персонажи, имеют некоторое сходство, со столь ненавистными Мусоргскому, лейтмотивами Вагнера, но у Мусоргского нет лейтмотива как обобщенного выражения сущности действующего лица вне зависимости от словесного материала. Тема, характерная для данного персонажа, все время меняет свою окраску в зависимости от переживания, выраженного текстом.

Музыкальная тема, характеризующая царя Бориса, в основном глубоко трагична. Скорбь, затаенные мучения совести, вырывающиеся подчас открытым воплем, роковая обреченность судьбы Годунова необыкновенно ярко подчеркнуты музыкальным содержанием его образа. В то же время партия Бориса построена на гибких сменах самых противоречивых эмоций. Скорбное настроение сменяется боязливым, затем молитвенным, затем просветленным, затем жестом, полным величия и тем не менее та же тема, характеризующая Бориса, все время звучит, оставляя впечатление удивительного единства сложной его личности, начиная от первого выхода, вплоть до сцены смерти.

Можно сделать лишь некоторый упрек в чересчур идеальном, мечтательном налете отдельных музыкальных кусков партии, неподходящем для характеристики такого властолюбивого и грешного человека, как Борис. Но это уже вопрос трактовки.

Партия Григория-самозванца в музыкальном отношении не менее сложна и интересна. В ней как бы сочетаются три характеристики: беглый монах Гришка Отрепьев, Самозванец и настоящий сын Ивана Грозного — Димитрий. Образ Григория обнаруживает внутреннюю связь с образом царя. Кто бы ни был Самозванец, он одинаково пагубен для Бориса. Ибо смысл драмы царя не во внешних причинах, а внутри его преступной души. Так трактуются эти две фигуры у Мусоргского.

Образ Марины достигается национальной окраской ее темы. Главные выразительные средства здесь — танцевальные мотивы (полонез, мазурка), которые по замыслу композитора должны напоминать о честолюбивых национальных притязаниях Марины. Пимена характеризует тема ясная, спокойная, полная бесстрастия. Шуйский, наоборот, — льстивый и вкрадчивый. Его тема построена в этих тонах. Только в сцене с думными боярами она поднимается до пафоса и силы. Носитель комического элемента — Варлаам. Тема его проста и построена всего на четырех нотах, характеризующих его душевную примитивность, грубость и пьяную психологию.

Но главное действующее лицо в опере — народ. На своем клавираусцуге «Бориса» Мусоргский написал: «Я понимаю народ, как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». И действительно в опере введен народ — сила, которая либо приглушена у Пушкина («народ безмолствует»), либо теряется в массе отдельных действующих лиц. У Мусоргского центр тяжести в опере — столкновение воли царя с волей народа. Народ не является вершителем каких бы то ни было действий, но он произносит окончательный приговор над поступками борющихся сторон — Бориса и Самозванца. Выразитель народной души — юродивый. Он выступает в самые критические моменты народного недовольства. Он отвечает царю на его «Молись за меня, юродивый» — «Нет, Борис, нельзя молиться за царя-Ирода», — это звучит приговором народа над царем-убийцей.

С точки зрения революционной идеологии шестидесятых годов, «Борис Годунов» очень актуальная опера, так как она старается вскрыть корни существующего в то время социального порядка. Тезис Мусоргского — «прошлое в настоящем» — приобретает свой смысл, если понять его так: композитор обращается к изучению прошлого с целью утвердить, обосновать свое осуждение существующего строя. Однако политическая платформа его, благодаря своей нечеткости, скорее приближается к идеалистическим мечтаниям, чем к какому-либо определенному революционному движению. Тем не менее опера находит ярких поклонников в молодежи, благодаря близости идей автора к идеям народничества, волновавших интеллигенцию на исходе шестидесятых годов. Впрочем, она находит и столь же ярых противников, возмущенных ее политической тенденцией, в консервативных кругах. А Римский-Корсаков уверяет, что случившееся через несколько лет снятие ее с репертуара театра,

объяснялось неугодностью оперы двору.

Во всяком случае постановка оперы «Борис Годунов» оказалась таким событием, о котором невозможно было умолчать.

О необыкновенном успехе оперы говорят все критики в один голос. «В прошедшее воскресенье на сцене Мариинского театра произошло двойко-оглушительное событие. Давали в первый раз оперу «Борис Годунов» Мусоргского. Представление это было оглушительно, как по звону колоколов и трубным звукам на сцене, так и по вызовам композитора-новатора»,— пишет «Петербургская Газета». Несмотря на успех оперы у публики, музыкальная критика смыкается в резко враждебном предубеждении. Фаминцин называет Мусоргского, прежде всего, безграмотным: «в глазах его музыка сама по себе, выражаясь фигурно, ни что иное, как горшок с красками, которыми он подмалевывает текст своего либретто, ни мало не заботясь притом ни о гармонии цветов, ни о красоте и изяществе линий, — а такое грубое отношение к музыке служит лучшим неопровержимым доказательством в некотором роде невежества автора оперы в области музыкального искусства»*. Соловьев самое направление Мусоргского считает нездоровым и глубоко антихудожественным, хотя и не отрицает способностей и сценического инстинкта автора**. Ларош, наиболее культурный и тонкий критик, разбирает «Бориса» подробно, но для него, застарелого врага «кучки», человека близкого к консерватории и мыслящего глубоко консервативно, новаторство Мусоргского абсолютно чуждо. Он реагирует на него скорее как на событие общественное, чем музыкальное и, как таковое, оно для него совершенно неприемлемо.

* «Музыкальный Листок» 1874, № 15, 16.

** «Биржевые Ведомости» за 1874 год.

Он находит, что «сама композиция оперы отзывается дилетантизмом и неумелостью, хотя обнаруживает сильные проблески даровитой природы»*. Страхов в трех письмах к редактору «Гражданина» обрушивается на Мусоргского главным образом за искажение пушкинского текста, за непонимание и тенденциозность. Давая сводку своим впечатлениям от оперы, Страхов говорит: «Возьмите, что хотите, — вы все здесь найдете. Наше невежество, наша безграмотность — есть; музыкальность, певучесть — есть; отрицание искусства — есть; незаглушимая художественная жилка — есть; любовь к народу, к его песне — есть; презрение к народу — есть; уважение к Пушкину — есть; непонимание Пушкина — есть. Дерзкое стремление к оригинальности, к самобытности — есть; рабство перед самою узкою теориею — есть; талант — есть; совершенная бесплодность, отсутствие художественной мысли — есть».

На первом представлении случилось происшествие, послужившее для критиков предлогом к неожиданным и мало имеющим отношения к музыке нападениям.

Четыре поклонницы Мусоргского вышили ленты с текстами наиболее любимых мест из «Бориса» и, заказав лавровый венок с этими лентами, отвезли его в театр, с тем, чтобы капельдинер передал его автору, на сцене. Но по тогдашним правилам передавать венки можно было только за кулисами, что и было сделано. Не видя подношения своего венка, дамы, с помощью Стасова, написали корреспонденцию в «С.-П. Б. Ведомости», где обвиняли Направника в интриге против Мусоргского. Композитору пришлось объяснять в печати, что «на первом представлении «Бориса» автор был предупрежден некоторыми лицами из публики о предстоящем публичном поднесении ему лаврового венка. У автора нехватило отваги принять венок публично по первому представлению первой своей оперы. Автор затеял уехать из театра, но был остановлен и упросил не показывать ему венка до разъезда публики. По окончании спектакля изящный венок был принят автором с признательностью в одной из уборных театра».

К истории с венком придирались почти все критики, не забыл о ней и Ларош, воспользовался ею и Кюи, самым бесцеремонным образом раскритиковавший Мусоргского и тем сразу же отдалившийся от «Могучей кучки».

«Мне хотелось бы, — пишет он, — уронить несколько сочувственных слез по случаю тех «нескольких дам», которые, в шести буквах подписи, олицетворяя публику, сделались «жертвами» неподнесения венка г. Мусоргскому... Но, увы, я не в силах этого сделать... Начинающий композитор, которому делают подношение на первом представлении первого его произведения, не зная, каково это произведение в целом, не зная каким оно покажется настоящей публике, а не шести» буквам... должен испытывать только одно — страстное, непреодолимое желание провалиться сквозь землю...» Этим заканчивается статья Кюи, которая и вся целиком не могла порадовать ни автора оперы, ни его друзей. Похвалы, расточаемые Кюи опере, насквозь отравлены его нападениями. Начиная с разбора либретто, он делает вывод, что «в целом либретто не выдерживает критики». В нем нет сюжета, нет развития характеров, нет целого драматического интереса.

Он считает оперу — рядом сцен, имеющих некоторое касательство к

* «Голос» 1873, № 29, 44.

историческому факту — и только. Причем ему ясны «скудость музыкального содержания многих сцен оперы», пристрастие к грубому звукоподражанию и обрисовке мелочей, неудачная смесь комического с серьезным (сцена в боярской думе) и т. д. В музыкальном отношении Мусоргский не способен к симфонической обработке и к развитию музыкальных мыслей настолько, что предпочитает начать оперу без вступления. Раскритиковав всю оперу, кое-что (сцену в корчме и последнее действие), похвалив, Кюи подводит итоги. «Г. Мусоргский — талант сильный и оригинальный... но «Борис Годунов» — произведение незрелое, в нем много бесподобного и много слабого», он надеется, что в «следующем своем произведении автор явится более зрелым, избегнет в нем недостатков «Бориса» и предстанет исключительно с его замечательными достоинствами»*. Статья эта, между прочим, сразу же вызвала ответ Соловьева — «Брут «кучки», где Кюи выставлен Брутом, испугавшимся посягательства Цезаря — Мусоргского, на республику-музыку**». На статью Кюи реагировали и Страхов и Ларош, то есть критики враждебного «кучке» лагеря.

Мусоргский тяжело принял отзыв Кюи, он вправе был ожидать от соратника чего-то более мягкого, во всяком случае не такого неожиданного перехода в лагерь противников «кучки». Сейчас у него есть только один человек, который ему близок, который понимает его, и от которого можно ждать сочувствия — это Стасов. Ему-то изнервничавшийся Мусоргский пишет: «Дорогой мой и всегда дорогой *generalissime*, несмотря ни на что и ни на кого. Я был зол, как должна быть зла женщина, любящая; я рвал и метал... теперь я скорблю и негодую, негодую и скорблю. Что за ужас статья Кюи! Начну с конца: ни один воспитанный человек не должен сметь так относиться к женщинам, как это сделал Кюи со своим взбалмошным остроумием... Так, стало быть, надо было появиться «Борису», чтобы людей показать и себя посмотреть. Тон статьи Кюи ненавистен: что за детская выноска по поводу баб! А это рискованное нападение на самодовольство автора! Безмозглым мало той скромности и нечванливости, которые никогда не отходили от меня и не отойдут, пока у меня мозги в голове еще не совсем выгорели. За этим безумным нападением, за этою заведомою ложью я ничего не вижу, словно мыльная вода разлилась в воздухе и предметы застилает. Самодовольство!!! Спешное сочинительство! Незрелость!.. чья?.. чья?.. хотелось бы знать»***.

Мусоргский вообще очень болезненно реагирует на язвительную критику газетных рецензентов, нервно возбуждается от успехов, — для него «Борис» слишком большая ставка, чтобы относиться равнодушно к общественной судьбе оперы. В переживаниях, связанных с ее сочинением и постановкой на сцене, можно видеть причину «пагубной метаморфозы», постигшей его вскорости.

* «Музыкальные заметки» Кюи, «СПБ. Ведомости» 1874.

** «Биржевые ведомости» № 74 за 1874 год.

*** Письмо от 6 февраля 1874 года.

ПЕРЕДЫШКА

В кругах петербургских любителей музыки к началу семидесятых годов появляется «мода» на представителей «Могучей кучки». Это естественное следствие реформ пережитых русским обществом. Если в начале деятельности кружка композиторов объединяют носившиеся в воздухе радикально-народнические идеи семидесятых годов, улавливаемые и субъективно претворяемые каждым в своем творчестве на свой собственный вкус, то сейчас эти одиночные попытки уже находят опору в реальной действительности, в слагающихся вкусах публики. Есть целый слой демократической интеллигенции, которая называет своим искусством и разночинную литературу пятидесятых-шестидесятых годов и живопись «Передвижников». Объективное значение «кучка» приобретает тогда, когда у нее создается контакт с этим слоем, выразителем которого в музыке она является.

Контакт возникает в концертах, где сталкиваются композиторы со своим слушателем — студенчеством, чиновничеством. Здесь, конечно, играет роль групповая политика Балакирева, пропагандирующего новую русскую музыку во всех концертах. В Петербурге самые значительные музыкальные силы объединяет «кучка». Конкурентов у нее мало. Серов умирает в 1871 году, Фаминцин не пользуется успехом, Чайковский развивает свою композиторскую деятельность в Москве и далек петербургской публике, Антон Рубинштейн, концертируя по Европе и Америке, мало бывает в России. Таким образом музыкальный фронт остается за «Могучей кучкой». Имена ее членов все время появляются в музыкальной печати. Пусть большинство критиков их ругает — о них пишут и тем самым шире знакомят с ними общественность. Дома петербургских меломанов открываются для них. Знакомства с композиторами добиваются многие. Их то и дело приглашают в частные дома поиграть свои вещи.

Бородин, рассказывая жене о многочисленных приглашениях и лаврах, пожинаяемых кружком, добавляет: «Вообще гоньба за нами ужасная». В музыкальных домах исполняются: «Борис» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, Первая симфония и романсы Бородина, «Каменный гость» Даргомыжского и др.

Часто бывают музыкальные собрания у известного художника Константина Егоровича Маковского. Заинтересованный восторженными отзывами о

«Каменном госте» и о последних произведениях членов «кучки», Тургенев обращается через Маковского к композитору с просьбой познакомить его с этой музыкой.

Но слишком памятно, сказанное Тургеневым в «Дыме» о русских музыкантах. «Все восхищались его романами, повестями, все были искренними поклонниками его таланта, но все были возмущены его презрением к новой нашей музыкальной школе; они думали, что нечего хлопотать о просвещении человека слишком мало музыкального по натуре, да вдобавок слишком застывшего за границей в старых классических предрассудках. Поэтому все решительно отказались исполнить для Тургенева «Каменного гостя»... Всего более против этого был Мусоргский»^{*} ...

Для Маковского, дорожившего дружбой Тургенева, отказ очень неприятен. История эта послужила поводом ему и его жене, художнице, нарисовать злую карикатуру на членов музыкального кружка. Картину эту Е. Маковская преподнесла Шестаковой, зная, что у нее чаще всего собираются музыканты. Содержание этой карикатуры описывает подробнее других мемуаристов, Стасов: «Изображено было шествие новых русских композиторов в «Храм славы», виднеющийся вдали, на фоне картины. Впереди выступал Мусоргский, в виде «петуха», громко возглашающего. Потом является Римский-Корсаков, в виде краба и с ним две талантливые любительницы-музыкантши, сестры А. Н. и Н. Н. Пургольд^{**}. Бородин является в облаках, из середины химической реторты и с линейками музыкальных нот на эполетах, потом Балакирев, в виде медведя, с палочкой капельмейстера в руке, потом Кюи, в виде лисицы, с венками, раздаваемыми поводырем, с барабанчиком у пояса, с длинной трубой у рта; эту трубу поддерживает Антокольский на краю ее сидит молодой архитектор Гартман. Сверху, из облаков, яростный Серов мечет во всех этих врагов свои перуны».

К этому С. С. Дитинев добавляет^{***}: «У Кюи в руках — три зеленых венка и такой же на голове, над которой в воздухе изображены три звездочки с расходящимися от них лучами — намек на его литературный псевдоним. Этот псевдоним «три звездочки» (* *) соответствовал знакам на погонах, присвоенных чину поручика прежней русской армии; в этом чине Кюи стал печатать первые свои критические статьи. Одна из нарисованных звездочек помещена на лбу стоящей позади Кюи молодой особы, его поклонницы и всегдашней посетительницы концертов, на которых присутствовал Цезарь Антонович. Она склонилась грациозно головою к плечу композитора, на лице застыла плутовская улыбка. Справа от Кюи афиша с напечатанным на ней названием его оперы «Ратклифф», которая была поставлена на сцене впервые в Петербурге в 1869 году, но вскоре снята с репертуара по просьбе самого композитора из-за скандалов, которые устраивала публика в театре, не понимая музыки «новатора».

В. В. Стасов изображен в виде русского трубадура в костюме пастуха в великорусской валяной шляпе трешневиком, в национальной рубахе, в посконных синих штанах с рыжей заплатой на правом колене. Онучи и лапти с

* Вл. Каренин. Владимир Стасов. Очерк жизни и деятельности, часть I.

** В виде двух ученых собачек.

*** «Портретные изображения Мусоргского». Статья в сборнике «К пятидесятилетию со дня смерти Мусоргского», Музгиз, М. 1932.

оборками дополняют русский костюм. В. В. Стасов бьет в барабан и, подобно владимирскому рожечнику, трубит в длинную пастушью трубу — намек на его любовь к национальной музыке...

Мусоргский изображен на этой карикатуре в виде стремительно выступающего впереди всех задорного петуха с красным петушиным гребнем на голове и красной петушиной бородой, с возбужденным лицом в три четверти вправо... У Модеста Петровича взлохмаченные волосы стоят дыбом, глаза широко раскрыты, брови подняты, нос вздернут вверх, рот открыт и как бы свидетельствует о боевом призыве. Под левым крылом у него — свернутые ноты с надписью наверху «Борис Годунов». Петух-Мусоргский ведет за собой всю группу товарищей по новому для русского искусства пути «к новым берегам».

Портретное сходство в карикатуре схвачено удивительно. О карикатуре много говорят в музыкальных и художественных кругах. Она только подчеркивает интерес публики к «Могучей кучке» и способствует популярности последней.

Вместе с известностью всей «кучки» в целом растет известность Мусоргского. Вещи его довольно часто исполняются в концертах, романсы печатаются. Так, в 1871 году появляются «Ночь», «Стрекотунья-Белобока», «Колыбельная песня», «Озорник», «Сиротка», «Детская песенка», «Колыбельная Еремущки», «Раек», и хор «Поражение Сеннахериба» (в сборнике А. Рубца), а в 1872 году «Детская» — сборник.

А между тем благодаря популярности, растет доверие к членам «кучки» в кругах, до этого настроенных если не враждебно, то во всяком случае выжидающе. Неожиданно, вся «Могучая кучка» получает от директора императорских театров С. А. Геденова заказ. С. А. Геденов задумывает оперу — балет «Млада» на сюжет легенд балтийских славян. будучи ученым археологом, Геденов заинтересовался материалами по быту и боговщине праславянства и обратился к Стасову* с просьбой рекомендовать ему композиторов. Либретто было уже заказано Вик. Ал. Крылову. Стасов, хотя и рекомендовал «Могучую кучку», но сомневался в ее согласии на такое, как потом выразился Мусоргский, «батрачество». Однако четверо — Кюи, Римский-Корсаков, Бородин и Мусоргский — согласились. Балакирев участия в этой затее не принял.

Предложение Геденова застает всех членов «кучки» за работой. Кюи пишет оперу «Анжело» по Гюго, Бородин работает над второй симфонией, Римский-Корсаков оркеструет «Каменного Гостя» Даргомыжского и заканчивает «Псковитянку», Мусоргский (который в этот период живет вместе с Римским-Корсаковым) доделывает вторую редакцию «Бориса». «На совещании у Геденова, — рассказывает в «Летописи» Римский-Корсаков, — первое действие балета, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи, четвертое — смесь драматического и стихийного — Бородину; второе и третье действия распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части второго действия (бытовые хоры) достались мне, а в третьем мне была предоставлена первая ее половина, полет тени и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину, в которой он намеревался пристроить оставшуюся

* В. В. Стасов сам много занимался археологией и работал в этой области и по роду службы (художественный отдел Публичной библиотеки) и как любитель.

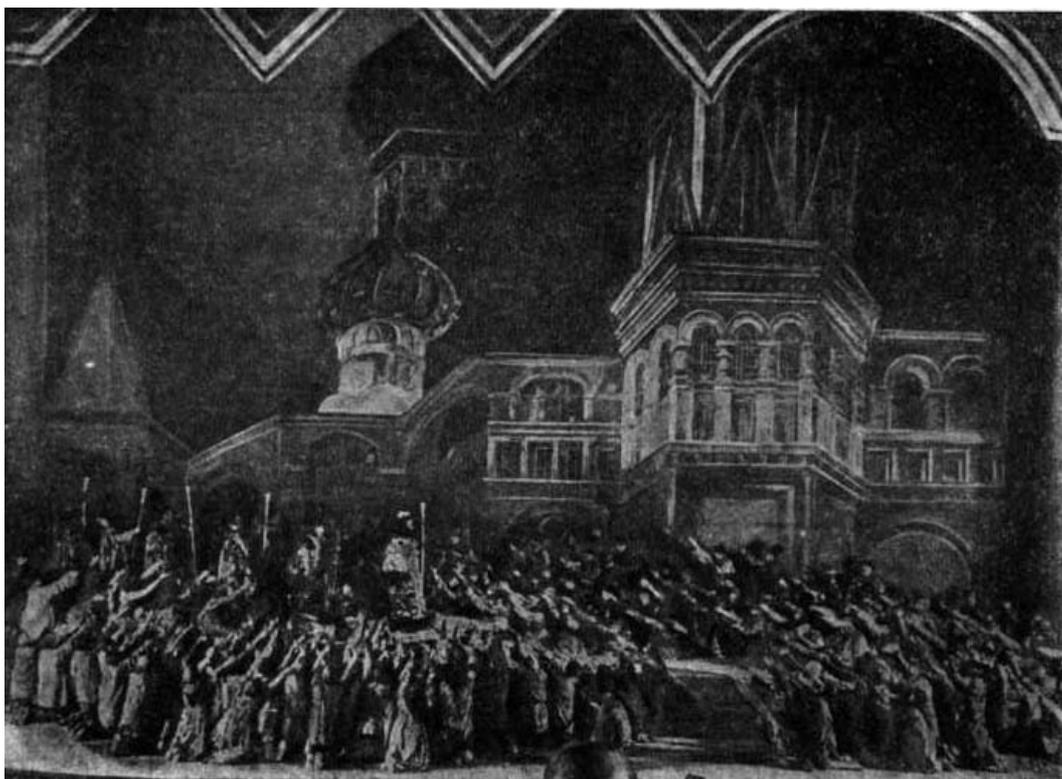
не у дел «Ночь на Лысой горе».

Бородин почти сразу пишет эскиз четвертого действия, причем употребляет в дело отрывки из заброшенного на время «Князя Игоря». И Кюи также быстро оканчивает первое действие. Римский-Корсаков о своей работе сообщает: «Мои наброски хора из второго действия и полета теней, оставались недоделанными и не клеились, по некоторой неясности и неопределенности самой задачи с недостаточно выработанной программой».

В промежутках между сочинением новых сцен «Бориса», и в то время, пока партитура его ждет своей участи в дирекции театра, Мусоргский берется за «Младу». Но работает он нехотя, ни сюжет, ни условия работы его не вдохновляют, он ленится, пишет с трудом и жалуется Стасову: «Но Млада!

И за сырой могилой
Нет покоя мне**
От нее усопшей (читай «мертворожденной»).

Стыд брать перо в руки, изображая «Сагану, чух!» и прочую белиберду, записанную кем-то, когда-то, быть может, с пьяных глаз и мозгов — прошу покорно вдохновляться этим исчадием *delirium tremens*.



«Борис Годунов». Народ у храма Василия Блаженного
Декорация художника Федоровского. Большой театр 1927 год (музей ГАБТ)

Батраческий прием сотрудников по «Младе», оценка их труда, тупоголовая до безобразия, отсутствие всякого обычая в достаточном подрядчике, следующее отсюда нравственное фиаско кружка (не за горами) — вот что меня мутит...»

Отношение его к коллективному труду явно не способствует плодovitости.

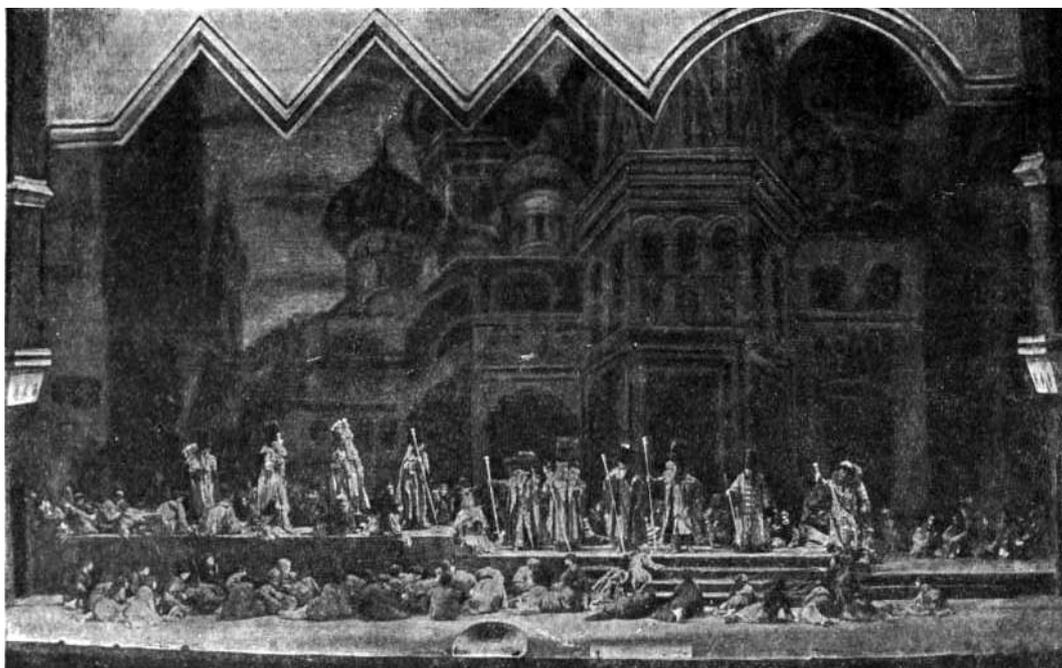
** Кто «сырой могилой» — автор текста или Млада или — оба вместе? Разрешите.
(Примечание Мусоргского).

Однако, Мусоргским для «Млады» написано: «Шествие князей», «Служение черному козлу» и «Народная сцена на площади». Очень скоро, к удовольствию всех товарищей, затея «Млады» лопаается. На постановку нужны большие деньги, десятки тысяч, которых в распоряжении дирекции нет. Прекращаются работы декораторов, костюмеров, а за ним и композиторов. Таким образом мода на балакиревцев только вовлекла их в невыгодную сделку.

Как ни велика мода на «Могучую кучку», не дремлют и противники, не сдаются в своей предвзятости сторонники академизма. Очень показательна для их отношения к отдельным членам «кучки» история с «Портретом славянских композиторов», по которой можно определить удельный вес, принадлежащий тому или другому представителю «кучки» в глазах «судей».

В 1871 году И. Е. Репин получил заказ от владельца гостиницы «Славянский базар» в Москве А. А. Пороховщикова на картину-панно для концертного зала гостиницы. Содержанием этой картины должен был быть групповой портрет всех знаменитых славянских композиторов. Список композиторов был составлен Николаем Григорьевичем Рубинштейном, директором Московской консерватории.

Картина представляет собой большое полотно, на котором изображено двадцать композиторов русских, польских и чешских, расположенных свободными группами в большой комнате, являющейся, повидимому, местом творческой встречи. Только что было что-то исполнено, скоро начнется продолжение. Сейчас перерыв, и композиторы беседуют друг с другом. Но сидящий за роялем Антон Рубинштейн уже берет вступительные аккорды, оглядываясь на слушателей и как бы приглашая к тишине. На переднем плане в центре — приземистый Михаил Иванович Глинка,



*«Борис Годунов». Народ у храма Василия Блаженного
Декорация художника Федоровского. Большой театр 1927 год*

заложив руки за спину, что-то рассказывает окружившим его, — Балакиреву,

стоящему спиной к зрителю, Римскому-Корсакову, покручивающему бородку (слева), Даргомыжскому, сидящему подле на стуле и князю В. Ф. Одоевскому. За стулом А. Рубинштейна стоит одетый в светлый костюм Серов. Между ним и Глинкой видны А. Ф. Львов, автор музыки царского гимна, одетый в придворный мундир и белые брюки, и склонившийся к нему Верстовский. Тут же Варламов и композитор церковной музыки — Бортнянский и священник Турчанинов. Слева чехи: стоит Э. Ф. Направник, на диванчике сидят Сметана и Бендль, позади них Горак. Справа — польская группа: Монюшко, Шопен, граф Огинский, Липинский, Ласковский.

Известно, что в течение шести месяцев, пока картина писалась, список композиторов несколько раз менялся. Балакирев и Римский-Корсаков вставлены только в начале 1872 года, вместо Гурилева и Алябьева, ближайшим советчиком Репина был Стасов, доставлявший ему фотографии, гравюры и нужные сведения.

Когда мы всматриваемся в содержание картины, то сразу замечаем следующие несообразности: Варламов умер в 1848 году, Римский-Корсаков родился в 1844 году. Следовательно, если картина относится к последнему году жизни Варламова, то Корсакову в это время может быть только четыре года. Между тем, он уже в мундире морского лейтенанта. Композитор Бортнянский присутствует тут же в качестве живого человека, а не загробной тени. Добрая половина изображенных с ним в одной комнате композиторов — братья Рубинштейны, Балакирев, Римский-Корсаков, Направник и др. — еще не появилась на свет, когда он в 1825 году умер. Ясно, что художник и не стремился изобразить славянских композиторов в могущем реально существовать синхронном их состоянии — возрасты избраны вполне произвольно. Это собственно, не живые люди, а скорее творческие облики, выраженные портретно, картина изображает не плоть и кровь, а художественные силы, живущие в качестве ли наследства или в качестве растущего на глазах у всех дарования.

Тем характернее, конечно, тот факт, что Мусоргского, этого передового разведчика музыкальной России семидесятых годов, в картине нет. За него боролись, имя его было предложено Пороховщикову, но тот ответил: «Вот еще, вы всякий мусор будете сметать в эту картину. Мой список имен выбран самим Николаем Рубинштейном и я не смею ни прибавить, ни убавить из списка, данного вам...»

Заметим, что при отсутствии Мусоргского и Бородина картина украшена Львовым, музыкальные «заслуги» которого чрезвычайно подозрительны (за него работали Ломакин, Воротников и др.). Но Львов пользовался покровительством двора, отсюда все следствия в списке Николая Рубинштейна, одновременно расшаркивавшегося в сторону сильных мира сего и сводившего счеты с «Могучей кучкой».

Модесту Петровичу история с картиной, посвященной композиторам, дает возможность ближе познакомиться и подружиться с Ильей Ефимовичем Репиным. Их роднит одинаковое тяготение к народу, к выражению его психологии и быта в искусстве. У обоих одинаково широкая хватка, оба стремятся идти по новым путям. Мусоргский именует Репина «коренником» той тройки, в которой сам он «скромная пристяжная», и которой выпадает на долю вывозить «тяжелое дело русского искусства». Мусоргский завидует силе и выразительности репинского творчества: «что за страшный размах кисти, какая благодатная ширь!..» Дружба художника с Мусоргским возникает на почве одинакового понимания задач искусства и взаимного восхищения творчеством друг друга. Репин до самой смерти хранит память о друге и уже совсем дряхлым стариком, в 1927 году, пишет: «Я нередко слышу «Хованщину» (по радио), и каждый звук, каждая нотка напоминает мне много, много...»

История с картиной «Славянские композиторы» показывает ясно, что, несмотря на растущее признание «Могучей кучки», профессионалы-музыканты из противоположного лагеря считаться с ее популярностью не желают.

Не то на Западе, Фр. Лист, замечательнейший композитор и наиболее признанный музыкант Европы, внимательно следит за деятельностью русских новаторов. Знакомит Листа с их произведениями В. В. Бессель, петербургский музыкальный издатель, который посещает Листа в Веймаре весной 1873 года, Ученица Фр. Листа Аделаида Шорн в письме своем, посланном вдогонку за преждевременно уехавшим Бесселем, пишет о первом впечатлении, произведенном новой русской музыкой на европейского композитора:

«...Вы без сомнения не знали, что после вашего визита, при котором вы поднесли г. Листу последние произведения ваших соотечественников гг. Балакирева, Бородина, Кюи, Римского-Корсакова и др. — он возымел намерение дать в оркестровом исполнении те из этих произведений, которые его наиболее заинтересовали и на которые широкая любознательность его великого ума обратила наибольшее внимание... И г. Лист объяснил благоговейно слушавшим его, что именно ему так сильно нравится в произведениях ваших музыкантов, которые стоят того, чтобы ими серьезно занялась современная музыкальная Европа: развившись самостоятельно вдали и вне всякого постороннего влияния, они внесли в музыку нечто новое, что восхищает его своим ритмом и свежим

вкусом. Со своей стороны, он глубоко бы сожалел, если бы ваши музыканты, которые обрели самих себя, замкнувшись в своего рода крепость, поистине и в высшей степени русскую, в один прекрасный день перестали энергично защищаться против иностранцев...

В то время, как г. Лист закуривал новую сигару о свечку, всегда горящую на его письменном столе, ему попался под руку один из сборников, подаренных ему Вами, которого он до сих пор не успел просмотреть: это была «Детская» г. Мусоргского; его внимание было привлечено этим сборником; быть может, он надеялся найти здесь новое подтверждение тех мыслей, которые тогда роились в его голове по поводу ваших друзей.

— Ну, вот, — сказал он г. Лессману, — вот еще одно из таких произведений без общеизвестных форм; я забыл о нём... но я бы удивился, если бы и оно не принесло нам какого-нибудь сюрприза...»

...Ах, многоуважаемый г. Бессель, передайте г. Мусоргскому, что Лист тогда до мозга костей потряс нас его творением, конечно, оно порою приводило в недоумение, иногда даже шокировало своим отсутствием вкуса и совершенным презрением к формам, но оно так индивидуально и человечно — что за это ему прощаешь всю его неприкрашенность, — чувствуешь себя унесенной новым сновидением... Несомненно, Мусоргский не из тех, весьма многочисленных, музыкантов, у которых знания и профессиональное ремесло убило душу: он чувствует, он видит, он выражает..., и нужно было видеть, как при каждой новой странице, увлекаая нас за собою, Лист восклицал: «Любопытно!.. и как ново!.. Какие находки!.. Никто другой так этого бы не сказал...»

...Не ожидая ни минуты, он (Лист) лвиным порывом бросился к своему столу и в один присест написал г. Мусоргскому о своих впечатлениях так, как он их испытал; это письмо я сама отправила и об отсылке его, многоуважаемый г. Бессель, я с восхищением вам сообщаю...»*.

Правда, письма этого Мусоргский, очевидно, не получил, но известия о восхищении Листа его произведениями до него дошли. Довольный и взволнованный он пишет об этом Стасову:

«Брат Бесселя, находившегося не раз у Листа в Веймаре, нарочно остановил извозчика и подбежал сообщить мне, что Лист восторженно относится к русской музыке последнего времени и, между прочим, объявил В. Бесселю, что «Детская» его до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему *une blquette***». Если правда, а не чересчурное увлечение, то Лист меня поражает вдохновенностью своего таланта, это неимоверно! Глуп я или нет в музыке, но в «Детской» кажется не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них, как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол, не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны... Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит «Бориса» в фортепианном изложении хотя бы...»

Так же восторженно, как Мусоргский, принимает известие об отношении Листа Стасов. Он начинает уговаривать Мусоргского взять на службе отпуск и поехать

* Письмо от 19 мая 1873 года.

** Безделушку.

повидаться с Листом. Стасов находится за границей и поэтому может уговаривать Модеста Петровича только письменно, но он прилагает все усилия, чтобы добиться успеха. Он твердо верит, что для Мусоргского очень важна встреча с европейскими музыкантами, очень нужно проехаться по Европе, посмотреть и послушать то, что делается в мире. Возможно, это сгладит излишнюю «корявость» в творчестве Мусоргского, возможно это даст ему новый материал. Насколько значительной казалась эта поездка Стасову, ясно из его письма к своему брату в котором он, будучи сам человеком мало обеспеченным, просит не высылать ему за границу жалование, а передать Мусоргскому на поездку. Но, несмотря на высказываемое первоначально Модестом Петровичем желание ехать, он все же пишет Стасову в ответ на уговоры: «Вот что приходится отвечать русскому музыканту, дорогой вы мой *généralissime*. Отказываться от заветного, от самой жизненной жизни, корпеть над дрянью. Ужас! Потому что правда... Горячий ваш зов меня толкнул было на прощанье с вицмундиром, но штука в том, что не хватило духу подсидеть моего приятеля и шефа, больного глазами — это было бы бесчеловечно и скверно...»*

В другом письме Модест Петрович ссылается на «60 000 департаментских дел», задерживающих его, в третьем просто пишет: «Невозможно».

За всеми этими упорными отказами есть что-то, что беспокоит и Владимира Васильевича и его брата Дмитрия Васильевича и жену его, с которыми Стасов находится за границей. До них доходят смутные слухи о жизни Мусоргского. Репин, с которым встречаются Стасовы в Париже, рассказывает: «...В это время у В. В. Стасова было особо радостное настроение. Одна печаль глодала его сердце: он часто обрывался мысленно о Мусоргском: «Ах, что-то теперь с нашим бедным Мусоряниным!» Уже не раз В. В. приходилось выручать своего гениального друга, опускавшегося в его отсутствие на самое дно. В самом деле, невероятно, как этот превосходно воспитанный гвардейский офицер, с прекрасными светскими манерами, остроумный собеседник дам, неисчерпаемый каламбурист, как только оставался без В. В., быстро опускался, распродал свою обстановку и даже элегантно платье, скоро опускался до каких-то дешевых трактиров, где уподоблялся завсегдатаям типа «бывших людей», где этот детски-веселый бутуз, с красным носиком картошкой, был уже неузнаваем»...

В это лето 1873 года, правда, Модест Петрович мог бы оправдываться в своем пристрастии к алкоголю — горем. В июле внезапно умирает большой друг Стасова и Мусоргского, молодой архитектор В. А. Гартман. Для обоих смерть эта — серьезное горе. Глубокая скорбь слышится в письмах Модеста Петровича, едва он касается этого: «Дорогой вы мой, славный мой, что за ужас, что за горе! И зачем живут собаки, кошки, и гибнут Гартманы...»**.

Память о Гартмане Мусоргский хранит долго, и через год он займется писанием фортепианных пьес на рисунки Гартмана. Так появится прекрасный сборник «Картинки с выставки».

В доме Владимира Васильевича Стасова возникает эта печально окончившаяся дружба, там же происходят знакомства с Антокольским (третьим в

* Письмо от 6 августа 1873 года.

** Письмо к Стасову от 2 августа 1873 года.

стасовской «тройке»), Верещагиным и др. С постепенный отходом от «Могучей кучки» Мусоргский ищет друзей в представителях других видов искусств. Огромные возможности для знакомств дают дома обоих братьев Стасовых.

Отношения Мусоргского с Дмитрием Васильевичем Стасовым и его женой Поликсеной Сергеевной очень близки. В их доме Мусоргский такой же свой человек, как и в доме Владимира Васильевича. И они, и дети их, искренне любят веселого «Мусорянина», который умеет ладить с взрослыми и оказывается неожиданно прекрасным собеседником для ребят. Он часто гостит у Дмитрия Васильевича на даче в Заманиловке и постоянно бывает у него на музыкальных четвергах. И с Владимиром Васильевичем дружба Мусоргского все растет.

«...Никто жарче вас не грел меня во всех отношениях; никто проще и, следовательно, глубже не заглядывал в мое нутро, никто яснее не указывал мне путь-дороженьку, — пишет Модест Петрович в письме, которое посылает вместе с посвященной Стасову рукописью «Женитьбы.» — Любы вы мне, это вы знаете; люб и я вам — это я чувю...».

Само посвящение гласит:

«Передаю мой ученический труд в вековечное потомственное владение дорогого Владимира Васильевича Стасова в день его рождения 2 января 1873 года — Модест Мусорянин, сиречь Мусоргский. Писано гусем в квартире Стасовых: Моховая, д. Мелехова, при значительном толчении народов. Он же Мусоргский». В дорогой для меня ваш день вы не выходите из моих мозгов, *généralissime*, — это делается как-то «само собой», и понятно, что если так это делается, то приходит на мысль — чем бы потешить дорогого человека...

...Возьмите мою юную работу на гоголевскую «Женитьбу», посмотрите на попытки музыкальной речи, сравните с «Борисом», сопоставьте 1868-й и 1871-й и увидите, что я дарю вам, бесповоротно самого себя...»*.

Так же страстны и стасовские выражения дружбы к Мусоргскому. «Владимир Васильевич так обожал своего Мусорянина, — вспоминает Репин о помощи, оказываемой им Мусоргскому, — что, просыпаясь иногда по утрам от трех до четырех часов, уже бывал атакован художественными и историческими мыслями — все это из тех же недр летописей, которых глубины он с такой страстью историка касался в подвалах манускриптов и своего отдела Публичной библиотеки. Владимир Васильевич постоянно окружен музыкантами, художниками, скульпторами, архитекторами, учеными, он весь в их интересах, каждому помогает, каждого порицает или расхваливает, и все это горячо, пылко. Однажды А. Ф. Кони на вопрос одного иностранца, кто такой Стасов — рассказал: «Некто вздумал раз угостить своих друзей обедом и велел повару своему приготовить какое-нибудь редкое, невиданное блюдо. И вот что изобрел повар. Подали к столу блюдо раков — обыкновенных красных вареных раков. Но что за чудо? Эти красные вареные раки движутся, шевелятся, шуршат как живые. Гости недоумевают, — а замысловатый ларчик просто открывается: повар положил на блюдо, под грудой красных — крупного, живого черного рака, который своим беспокойным движением шевелил и двигал массу лежавших на

* Письмо от 2 января 1873 года, — день рождения В. В. Стасова.

нем вареных раков»^{**}.

Таким черным, живым раком, был, по мнению Кони, в русской художественной жизни Стасов. С Кони можно согласиться — для всех окружающих его, и главное для любимой «тройки», как Стасов называет скульптора Антокольского, художника Репина и композитора Мусоргского, он был постоянным толкачом. Об их судьбе больше всего печется Стасов, о них он говорит, о них пишет, для них является лучшим критиком и советчиком. Здесь чутье Стасова безошибочно — действительно, это талантливейшие представители искусства, известность которых постепенно расширяется за пределы России.

Об этой опекунской роли Стасова известно всем и каждому. Когда Иван Сергеевич Тургенев, узнав, что западные музыканты начинают интересоваться русскими композиторами, снова ищет встречи с «Могучей кучкой», он за этим обращается непосредственно к Стасову.

На этот раз удастся уговорить композиторов познакомиться с писателем, тем более, что Антон Григорьевич Рубинштейн обещает быть тоже. «Все были в сборе в этот вечер, кроме Балакирева, еще не возвращавшегося к музыке после своей болезни... Они все обожали исполнение Рубинштейна, считали его высшим для себя наслаждением и счастьем, но со своей стороны и А. Г. Рубинштейн любил играть перед ними все высшее и совершеннейшее из своего репертуара, и много раз повторял нам всем, что ему приятно играть в такой компании, и что их энтузиаст-ное воодушевление сильно действует на него самого»^{***}.

Тургенев приехал раньше Рубинштейна и рассказывал о своей поездке в колонию малолетних преступников. Рассказ его прервало появление Антона Григорьевича. Решено было сначала слушать игру Рубинштейна, а потом музыку членов «Могучей кучки». Но случай опять не дал возможности Тургеневу познакомиться с новой русской музыкой. Едва Рубинштейн, блестяще сыграв несколько пьес, уехал, а Тургенев, стоя с чашкой чая в руках, приготовился слушать «Анжело» Кюи, он почувствовал резкие боли в спине и желудке. Начался припадок подагры, заставивший его немедленно уехать домой.

Мы говорили уже, что знакомства Мусоргского завязывались обычно, в доме Стасовых. Но есть одна встреча с человеком искусства, которая сыграет некоторую роль в жизни Мусоргского, и которая происходит не у Стасова, и не при его посредстве. К началу семидесятых годов относится знакомство и крепкая дружба композитора с поэтом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым.

По женской линии Арсений Аркадьевич приходится каким-то отдаленным родственником Модесту Петровичу. Как и Мусоргский, он — разорившийся помещик, у него от всего великолепия его предков сохранился только графский титул. В творчестве своем он гораздо ближе уходящему помещицье-дворянскому классу, чем Модест Петрович. Став старше, он определится как певец «нетленной, чистой красоты», стоящий в стороне от реальной действительности. Замкнется в «гордое уединенье» —

** «Сборник воспоминаний о Стасове». СПб 1907.

*** Письмо к Стасову от 19 июня 1873 года.

Тот мир, где родился и вырос ты, и жил,
Любил, надеялся, страдал и счастлив был,—
Все это мертвецы, все это привиденья!
И посреди могил, обломков и руин,
Косою времени случайно пощаженный,
Как привиденье сам, блуждаешь ты один...

Вот образец поэзии, к которой идет в своем творчестве Голенищев-Кутузов. Пока же есть только задатки будущего, выражающиеся в своеобразном «барстве мозгов», которое очень нравится Мусоргскому.

«...После Пушкина и Лермонтова, я не встречал того, что встретил в Кутузове, — говорит о нем Мусоргский, — это не деланный поэт, как Некрасов, и без потуг, как Мей (Мейя я предпочитаю Некрасову). В Кутузове, почти везде, брызжет искренностью, почти везде нюхается свежесть хорошего, теплого утра, при технике бесподобной, ему прирожденной». В увлечении дружбой, в спаде критического чутья, Модест Петрович весьма приукрашивает достоинства своего приятеля, очень посредственного поэта.

В 1873 году Мусоргский и Голенищев-Кутузов селятся вместе. Арсений Аркадьевич, очевидно, очень мягкий по натуре человек. Он, «горячо привязался к Мусоргскому и был заботливой нянькой этого талантливого, но слабого человека, сопровождая его всюду, где мог»*.

Дружба связывает двух во многом различных людей. Их роднит то, что оба они — представители той обедневшей и утратившей свои типичные социальные признаки прослойки, которая в социологической литературе называется «деклассированным дворянством».

В семидесятых годах в творчестве Мусоргского чувствуется некоторый отход от идеалов народничества, которые так близки ему еще недавно. Так, например, задумывая «Хованщину» как народную драму, он, все же, на первый план выдвигает индивидуальную трагедию обреченности. Как в «Борисе» социальная идея подменяется драмой совести преступного царя, так и в «Хованщине» раскольничья оппозиция отдает свою первенствующую роль страстным и чувственным чисто

* Зверев Н. Гр. А. А. Голенищев-Кутузов.



Карикатура К.Я. Маковского на русских музыкальных деятелей. 1871 год
(Гос. Театральный музей им. Бахрушина)

субъективным переживаниям Марфы. Социальные взгляды Мусоргского этого периода затемняются элементами все возрастающего субъективизма. Дружба с Голенищевым-Кутузовым отвечает как раз этой второй стороне творческой индивидуальности Мусоргского. И именно такие индивидуалистические проявления поэта нравятся Модесту Петровичу. Ему нравится, что Кутузов: «не подделывался под моду и не корчил, как мартышка, гримасы г. Некрасова, а ковал в стих те думы, что его занимали, и те хотенья, что присущи его художественной природе»*.

Голенищев-Кутузов пока еще очень не сложившийся поэт, естественно, он подчиняется влиянию Мусоргского и какой-то период пишет поэмы и стихи исторического и отчасти народнического толка. Но гораздо ближе его поэтической индивидуальности написанные по почину Модеста Петровича, циклы: «Без солнца» и «Песни и пляски смерти». Это далекие от социальных идей лирические, интимные стихи, которые Мусоргский перекладывает на музыку. Так возникает замечательный цикл романсов Мусоргского «Без солнца». В нем шесть пьес: «В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный день», «Скучай», «Элегия», «Над рекой».

«Здесь композитор уже изнутри, из опустошенной и тоскующей души своей, не нашедшей опоры в окружающей жизни, в сознании оторванности ото всех создал ценнейшую лирическую исповедь. В ней зазвучали еще неслыханные в то время мелодические и гармонические обороты, психологически обоснованные, а главное — выковалась свободная от всяких сковывающих предустановленных схем вокальная декламационная линия. Лаконизм описаний и характеристик, новизна

* Стасов. Заметки о Рубинштейне и Тургеневе.

фортепианного колорита и смелость кадансов, возникновение всей фактуры из эмоциональных предпосылок и смысла текста, а не из отвлеченных рассудочных построений и поэтому необычайное разнообразие звуко сочетаний и постоянная изменчивость— вот свойства данного цикла вокальных пьес, которые переросли свою эпоху и все условные названия (песня, романс и т. д.).
Размышления,



«Хованщина». Скит

Эскиз декорации художника Ап. Васнецова, 1897 год

признания, упреки, сознание одиночества, злые предчувствия, непонятные и неосознанные порывы — таковы темы «Без солнца». Уже самое задание — музыка, вызванная в тишине ночью, среди безмолвия — привлекает и заставляет внимание настораживаться. И слух остается настороженным в течение всех шести пьес. Мусоргский добился здесь ощущения мрака, безмолвия и покинутости»^{*}.

Цикл этот в среде «Могучей кучки» не пользовался успехом вовсе. Считалось, что Модест Петрович к лирике способностей особенных не имеет и все создаваемое им в этой области незначительно. Это мнение повлияло и на дальнейшую судьбу его произведений. Очень долго даже в среде музыкантов-специалистов значение вокальной лирики Мусоргского замалчивалось.

Второй цикл романсов «Песни и пляски смерти» пишется позже, когда совместное житье, композитора и поэта кончается. Но и без этого первая половина семидесятых годов наполнена работой. В 1874 году основное, главное дело — новая опера, но кроме нее в работе «Картинки с выставки» и цикл «Без солнца».

В 1875 году сожительство поэта и композитора кончается тем же, чем кончилось сожительство с Римским-Корсаковым, то есть женитьбой Арсения

^{*} Проф. А с а ф ь е в. «История русской музыки».

Аркадьевича. Для закоренелого холостяка Мусоргского такой способ устройства своей жизни кажется ужасным. «Я попросту выбрал Арсения, — пишет он Стасову, — и ему же, Арсению, жестоко надерзил... Звал к невесте (я ее знаю) — не поеду, иначе солгу. Я не хочу того, что он делает — и не поеду — вот и все. Он говорит, что полюбил ее, — я все-таки не поеду». Модест Петрович чувствует грядущее ему одиночество и все же упрямо повторяет: «Один останусь — и останусь один. Ведь умирать-то одному придется»**.

Правда, скоро Мусоргский примиряется с женой Голенищева-Кутузова и даже посвящает ей романсы, но эта женитьба разбивает относительную бытовую устроенность Мусоргского.

«ХОВАНЩИНА» И СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА»

Весной 1873 года в «Музыкальном листке», издаваемом В. В. Бесселем, появляется объявление: «Приобрет права собственности для всех стран на сочинение Борис Годунов (опера в 4-х действиях с прологом, сюжет заимствован из Пушкина и Карамзина) музыка М. Мусоргского, мы имеем честь объявить об открытии нами подписки на издание полного переложения этой оперы для фортепиано с пением. Подписная цена 10 рублей серебром. Продажная цена назначена будет 15 руб. сер. В издаваемое переложение войдут и те сцены, которые во избежание продолжительности спектакля не будут исполняться при постановке оперы на сцене, а потому и объем его будет весьма значительный. Переложение автора. В виду наступающего в скором времени летнего сезона подписка будет закрыта в непродолжительном времени. Клавираусцуг выйдет в течение будущей осени».

** Письмо Стасову от 30 декабря 1875 года.

Объявление это и близкий выход в свет клавира первой оперы могли бы сильно порадовать автора, как продолжение сценического успеха произведения и дальнейшая его популяризация. Но творческий опыт растет, требует новой пищи, мировоззрение Мусоргского, художественные его взгляды все более созревают и влекут к задачам новой трудности, не дают долго задерживаться на том, что уже пережито, отработано. Еще в письмах начала семидесятых годов он постоянно упоминает, что ему «хочется сделать народную музыкальную драму». В то время как выходит в свет клавир «Бориса», Мусоргский уже погружен помыслами в новую оперу, сюжет которой предложен ему Стасовым еще в 1872 году.

Мысль, поданная Стасовым, встретила в Мусоргском как нельзя более подготовленную почву. Современное ему общество терзаемо противоречиями, исторические корни которых уходят далеко в прошлое. Страна является ареной все более ожесточенной борьбы классов. Торговый и промышленный капитал похозяйски наступает на обветшалые, но все еще крепкие, устои феодализма. Огромные массы крестьянства так же бесправны, так же обездолены после реформы, как и до нее.

Во всем этом Мусоргский неспособен разобраться со всей ясностью, какая дается точным анализом исторического материализма, но политические брожения в кругах разночинной интеллигенции, растущее революционное движение, споры вокруг вопросов национальных судеб и некоторый славянофильский душок, который не чужд был, скажем, Балакиреву, — все это настраивало Модеста Петровича соответствующим образом. Исторические материалы, относящиеся к эпохе правительницы Софьи и стрелецких бунтов, сюжет оперы, присоветованный Стасовым, ставили проблему роли петровских реформ, российского евразийства и т. д., то есть вопросы, волновавшие в середине XIX столетия самые различные круги образованных людей, — вопросы, бывшие не раз предметом обсуждения в среде, близкой Мусоргскому. Вот как он высказывается о них в одном из писем к Стасову:

«Черноземная сила появится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава, ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и как чернозем раздалась и дышать стала. Вот и восприяла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей многострадальной опомниться и подумать: «куда прет»? Сказнили неведущих и смятенных: сила! а приказная изба нее живет и сыск тот же, что и за приказом, только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему дышать. Прошедшее в настоящем — вот моя задача.

«Ушли вперед!»—врешь «там же!» Бумага, книга — ушли, мы — там же. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то, или то с ним состряпалось — там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать — лихо упивается и пуще стонет — там же!»

Это письмо, написанное 16 и 22 июня 1872 года, сам Мусоргский просит считать первым «по предмету стрелецкому», им он начинает свои творческие отчеты о «Хованщине».

Действие «Хованщины» разворачивается в эпоху сто лет спустя после Бориса. Это период двуцарствия, конец его: на троне еще Иоанн и Петр, но младший из царей уже начинает проявлять ту самостоятельную, полную инициативы энергию, которая сделала его позже преобразователем России. Церковь уже давно сблизилась с централизованной государственной властью и представляет единое целое с самодержавием. Следовательно, во всех тяготах, взваливаемых царями и боярами на народ, этот народ винит не только власть гражданскую, но и власть церковную. Расколы и ереси становятся поэтому широким явлением, выражающим общую оппозицию народных масс как к крепостившему их государству, так и к церкви, ставшей к тому времени огромным и богатейшим помещиком. Раскольники и стрельцы — беспокойное, развращенное войско, в среде которого раскол распространялся весьма успешно — представляли горючий материал, которым пользовались в критические минуты ловкие честолюбивые политики.

В основе «Хованщины» лежит подлинная история неудачной попытки князя Ивана Хованского завладеть с помощью стрельцов царским престолом и посадить на него своего сына Андрея. Вот краткое изложение либретто оперы. Князь Иван Хованский — влиятельный политик, предводитель стрельцов, «большой» боярин, спесивый и глупый человек. Для достижения своих целей он добивается сговора с князем Василием Голицыным. Со своей стороны, Голицын — «талант» царевны Софьи, сторонник западных новшеств, хитрый, осторожный политик, не прочь найти сообщника в предводителе стрельцов. Свидание, на котором присутствует духовный вождь раскольников Досифей, кончается ничем: заговорщиков объединяет общая их ненависть к Петру, но цели их различны. Тем временем боярин Шакловитый, ловкий политический пройдоха, не брезгающий никакими средствами, расстраивает замыслы Хованского: он подбрасывает донос на него в село Измайловское к Петру, чем вызывает сыск. Впоследствии Шакловитый принимает на себя поручение убийства Хованского и приводит его в исполнение в собственной вотчине Хованских.

Этот политический заговор и политическое убийство являются отражением той исторической борьбы между старым и новым, азиатским и европейским, косным и революционным началом, той борьбы, которой заряжена петровская эпоха. На фоне политических событий, как бы символически повторяя раздвоение между Западом и Востоком, развивается любовная интрига: сын князя Ивана Хованского — Андрей охладевает к раскольнице Марфе и загорается любовью к девушке из немецкой слободы — Эмме. Жестоко преследуемая им девушка еле спасается от насилия с помощью Марфы, которая отражает нападение Андрея Хованского и на взмах ножа грозит ответным ударом.

После убийства Ивана Хованского выслан в дальнюю опалу князь Василий Голицын. Связанные с Хованским и Голицыным «чернорясцы» Досифея испытывают все больший натиск новой силы, петровцев: потешных и рейтаров. Раскольники удаляются в скит, но рейтары настигают их и здесь. Тогда Досифей решает на нередкий в те времена шаг: раскольники выходят в лес, зажигают костры и кончают жизнь саможжением под возгласы «Пламенем и огнем священным мы обелимся во славу вечную господя!». Марфа поет любовное

отпевание Андрею Хованскому, который готовится сгореть вместе с ней. Прибывшие рейтары застают Досифея и раскольников, гибнущих в пламени.

Взятый в целом сюжет «Хованщины» дает трагический образ гибели кондовой, изуверской допетровской Руси. Разработанный Мусоргским в деталях, сюжет этот выводил на сцену исторический материал, еще совсем незнакомый широкой публике. Задуманная опера претворяла в драматическую форму концепцию, не имевшую до тех пор вообще крупного художественного выражения ни в каком из видов искусства. То есть Мусоргскому предстояло совершенно наново создать композицию, проникнутую единством, создать цепь образов, которые сливались бы в большой целый образ, словом, предстояло стать самому драматургом и, подобно Вагнеру, заготовить для себя текст, чтобы потом писать музыку. Надо признать, что Мусоргский в общем справился со своей задачей в присущем ему духе. Знакомая нам любовь Мусоргского к старине — вот где разгул для замысловатого книжного языка, полного славянизмов! — раздумия над национально-историческими судьбами России, народные большие движения, сильные личности, носители трагических судеб — все это излюбленные Мусоргским элементы. Образ был создан и остался в литературно-драматургическом своем качестве замечательным явлением русской культуры.

Отдельные сцены потрясающи по выразительности, драматизму: смерть Ивана Хованского, падающего под ударом ножа, любовное отпевание Андрея Марфой в последнем действии, вся сцена самосожжения и др. По письмам Мусоргского можно видеть, что он сам хорошо сознавал удачу этих сцен. Чрезвычайно выпукла роль Марфы — страстной, фанатически иступленной раскольницы, у которой любовная страсть, сливаясь с религиозно-мистическим чувством, создает незабываемый по силе образ. Вождь раскольников Досифей полон величавой, скорбной обреченности. На нем сосредоточены черты уходящего мира, он — носитель качеств непреклонной, непримиримой, косной старины. Хороша роль князя Ивана Хованского, резкими чертами охарактеризовано спесивое боярство, стоящее у власти и в то же время не умеющее отделить местнической зависти от государственных интересов. Выпукло охарактеризован и Василий Голицын, о роли которого в опере Стасов замечает: «полуевропа спасовала перед полной Европой и уцепляется за Азию».

Но наряду с этими удачами, зависевшими от общего театрального опыта и художественного вкуса Мусоргского, либретто содержит ряд серьезнейших промахов. Совершенно излишня, например, фигура раскольницы Сусанны. Есть исторические натянутости и даже прямые несообразности в сюжете. Получалось это в силу драматургической неумелости Мусоргского.

Та же причина и горячее увлечение сюжетом обрекли композитора на бесконечное зарывание в материалы и придумывание сцен, которыми обрастал основной сюжет, грозя утонуть в обилии подробностей. Так предполагалась целая сцена в Немецкой слободе, где действующими лицами являлись пастор, его сестра и их племянница Эмма. Музыка для этой сцены, как передает Римский-Корсаков, была сочинена в моцартовском стиле, но осталась незаписанной. Кроме того была предположена Мусоргским и сцена раскольничьего суда, на котором должно было разбираться дело Марфы по обвинению ее Сусанной в мирских

помыслах и любострастии (любовь к Андрею) . Кроме того предполагалось вывести на сцене юного царя Петра и правительницу Софью.

Обилие таких и подобных вариантов, отличающихся от сохранившегося текста оперы, вполне соответствует длительному периоду выработки полного плана музыкальной драмы, который не был готов до 1876 года. Впрочем, оговорим тут же, что и вся-то опера никогда Мусоргским закончена в целом не была, работа же над ней заняла последние восемь лет жизни композитора. Выделяя вопрос о создании «Хованщины», мы лишь искусственно сосредоточиваемся на том, что фактически было расплывлено среди всевозможных иных творческих начинаний. Периоды наиболее интенсивной работы над «Хованщиной» падают на 1875, начало 1876 и 1879 годы.

В виду того, что в создателе «Хованщины» мы имеем автора текста и автора музыки одновременно, образы драматургические и образы музыкальные особенно тесно здесь переплетены, органически слиты друг с другом, взаимно дополняют друг друга. Для знакомства с целостным образом, созданным Мусоргским, необходимо прослушание оперы в театре, или изучение многочисленных музыкальных примеров, которые загроздили бы текст и потребовали бы множества специальных комментариев, в конце концов опять-таки не дающих живого образа (композитор и один из лучших исследователей Мусоргского Н. Каратыгин замечает, что по вопросу одних лишь изменений, внесенных Римским-Корсаковым в первоначальный вариант оперы, потребовался бы многолистный труд). Попытка вникнуть в создание Мусоргского, путь к наиболее близкому его пониманию лежит через литературно-драматургический образ. Распространяя его в сферу музыки, мы и получим приближенное представление о «Хованщине», как музыкально-драматическом создании.

Хотя Досифей является фанатическим вождем раскольников, ведущим их на костер, музыкальная основа его партии не всегда строится на церковных мелодических оборотах. В прошлом Досифей — князь Мышецкий, отказавшийся от своего княжества и ушедший в стихию религиозной борьбы. Но под обликом скромного «раба божья» таится политик, хоть и реакционных, но твердых убеждений. Отсюда — суровость его музыкальной характеристики, приподнятость общего строя его речи. Примеры этому его увещевания к стрельцам («Приспело время мрака и гибели душевной» — начало оперы) и к чернорясцам («Погибло дело наше» — конец, присочиненный Римским-Корсаковым), построенные одинаково.

Однако в развитии действия Досифей обнаруживает глубоко человеческие черты. Сочувствуя любовной скорби Марфы, он обращается к ней со словами, полными теплоты, которой соответствует мягчайшее музыкальное выражение («Ах, ты, моя касатка», «Что ты, прознала ль ты, голубка?»). Несмотря на сложность, разносторонность облика Досифея, в нем есть и цельность.

То и другое прекрасно выражено в музыкальном образе.

Так же, если не более, сложен облик Марфы. В миру — княгиня Сицкая, она бежит из теремов, от духоты, ладана и пуховиков^{*}. Это — светская женщина,

* Письмо Мусоргского к Стасову от 6 августа 1873 года.

побывавшая при царице Наталье, вынесшая оттуда понимание политических дел и судеб. Она обладает сильным умом, который позволяет ей в сцене гадания князю Голицыну подавить его психику предсказанием несчастий («Ну, погадала ему, да как дала почувствовать, что насквозь видит»...). И в то же время не менее сильны ее страсти, ее любовь к Андрею Хованскому, ее иступленная вера. Вырастает фигура глубоко трагического содержания, живущая напряженной жизнью, полной пафоса.

Чванливый князь Иван Хованский характеризуется отрывистыми речитативами, темами; где ясно слышится надутая спесь («Мы теперь местов лишились»), и целым рядом музыкальных средств, рисующих окружение Хованского — холопство, чувственность, угодливость (величальные песни, пляски персидок и т. д.).

Музыкальный образ Голицына создается точной живописью различных оттенков. То временщик, сомневающийся в любовнице-царевне, то суевер, то жестокий, бессердечный политик, то европеец, то азиат, Голицын характеризуется как музыкальным вступлением, так и теми частными изобразительными моментами, которые проходят в его мелодических интонациях и в их сопровождении.

Несколько противоречив образ Шакловитого. Быть может для того, чтобы избежать типа оперного «злодея», он наделен некоторыми чертами, идущими вразрез с основной его сутью: «Архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия, даже при кровожаднейшей натуре» — так пишет о нем Мусоргский Стасову*. Между тем этот архиплут в арии «Спит стрелецкое гнездо» — наделен темой, полной лирического чувства, слитого с гражданской скорбью о судьбах Руси. Своей глубиной и русской напевностью тема эта тождественна некоторым музыкальным образам Глинки.

Второстепенный персонаж музыкально обрисован Мусоргским подчас не менее выразительно и остро (Кузьма с подручными стрельцами, приближенный Голицына Варсонофьев). Подьячий, играющий в драме вспомогательную роль, хитрый лихоимец, трус и наглец одновременно, показан мелким, синкопирующим, подпрыгивающим ритмом музыки, характеризующим его походку, и ползучими хроматическими ходами сопровождения его речи. Ярко обрисован Андрей Хованский с его бешеной страстью к Эмме и угасанием всего личного к концу, когда он отдается под власть Марфы, безвольно причитая в предсмертном томлении.

Но над чем в особенности поработал композитор — это над коллективными действующими лицами. «Говорил с путным попом насчет характера напевов раскольничьих. Рекл: если, живя в деревне, застали и слышали старых дьячков, так и создавайте ваших раскольников в обиходном напеве. Я застал и слышал дьячков, но о совете путного попа забыл, пока не понадобился мотив для канта Досифея и для купельного канта при самосожжении... От Горбунова имею капитальных две старинных песни, обещал и побольше, да жена хвора — подождать надо. Обычаем таким собираю отовсюду мед, чтобы соты вышли вкуснее и посдобнее, ведь опять-таки народная драма». Так писал Мусоргский

* Письмо от 23 июня 1873 года.

Стасову, вполне отражая тот метод, который он применял, создавая «Хованщину». Народные песни лежат в основе хоровых номеров стрельцов, народа, челяди Хованского. Религиозные песнопения и канты, подчас мелодии сурового дикого лада характеризуют раскольников то как фанатическую толпу, то как впавшую в отчаяние, обреченную массу, то как бунтарскую стихию. Петровские войска проходят музыкой военного марша. Словом, сборные действующие лица обрисованы главным образом своей бытовой музыкой, благодаря чему получают замечательную жизненность. Музыкальное оформление дано не формально, а с глубоким проникновением и знанием бытовой стороны дела, о чем говорит нам и приведенная выше цитата.

Все сказанное о «Хованщине» представляет как бы некоторый итог работы Мусоргского над оперой в том виде, в каком она дошла до нас. Самому композитору не пришлось подвести этого итога. Но он имел все же возможность слышать исполнение отдельных сцен и проверять на слух производимое впечатление.

В период сочинения Мусоргским «Хованщины» круг его друзей далеко не тот, что был прежде. С членами «Могучей кучки» — Кюи, Балакиревым и даже Римским-Корсаковым — прежней близости нет. Горькие слова, вырвавшиеся у Модеста Петровича: «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников» — говорят о его отношении к бывшим соратникам. То, что кажется Модесту Петровичу «изменой», зависит оттого, что композиторы, оперившись в одном гнезде разлетелись из него в разные стороны, по своим путям. К Кюи у Мусоргского, естественно, неприятное чувство после его критики «Бориса». Римского-Корсакова напуганный его занятиями гармонией и контрапунктом Модест Петрович считает «трупом». Об обоих товарищах характерен его отзыв в письме Стасову:

«Встретил Римлянина. Обоюднo с дрожek соскочив, обнялись хорошо. Узнаю — написал 16 фуг, одна другой сложнее, и ничего больше... Цезарь* (все за Рим задевать приходится) говорят, устроил третье действие «Анжело». ...Когда же эти люди, вместо фуг и обязательных третьих действий в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют? Или уже поздно?...

Не это нужно современному человеку от искусства, не в этом оправдание задачи художника. Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солонa; смелая искренняя речь к людям *à bout portant*** — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться. Так меня кто-то толкает и таким пребуду***.

Здесь он противопоставляет себя со своим стремлением к простоте соратникам, по его мнению, с головой зарывшимся в музыкальную теорию. Теория ему давно кажется мертвечиной. «Отчего, скажите, — спрашивает он Стасова, — когда я слышу беседу юных художников-живописцев или скульпторов, не исключая даже монументального Миши****, я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике — разве в случае необходимости.

* Цезарь Антонович Кюи.

** В упор.

*** Письмо к Стасову от 7 августа 1875 года.

**** Скульптор Н. О. Микешин, автор памятника «Тысячелетию России», Екатерине II и др.

Отчего, не говорите, когда я слушаю машу музыкальную братью, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью — технику и музыкальные вокабулы?»****.

Расхождение с товарищами экспансивный Модест Петрович со свойственной ему страстностью несколько преувеличивает.

Никто (если не считать печатных выступлений Кюи) не оказался «изменником». Просто люди сами по себе изменились и ждать, что это не случится, было, по меньшей мере, наивно.

Гораздо более спокойный Бородин так объясняет развал «Могучей кучки»: «По мере развития деятельности индивидуальность начинает брать перевес над школою, над тем, что человек унаследовал от других. Яйца, которые несет курица, все похожи друг на друга; цыплята же, которые выводятся из яиц, бывают уже менее похожи, а вырастут, так и вовсе не походят друг на друга — из одного выходит задорный черный петух, из другого — смиренная белая курица. Так и тут. Общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственный кружку, остались, как в приведенном примере остаются общие родовые и видовые признаки крупной породы, а затем каждый из нас, как и каждый взрослый петух или взрослая курица, имеет свой

**** Письмо к Стасову от 13 июня 1872 года.



«Хованщина». Сцена в скиту

Декорация художника Курилко. Большой театр. 1928 год (музей ГАБТ)

собственный личный характер, свою индивидуальность»*.

То, что у прочих из членов кружка и в особенности у Римского-Корсакова рост собственной индивидуальности направлен в сторону расширения своего теоретического образования, кажется Модесту Петровичу «изменой». Он готов видеть в прежних товарищах профессоров-схоластов, могущих уличить его в параллельных квинтах. Так же подозрительно, как к мужчинам, относится он и к Надежде Николаевне Пургольд-Корсаковой, ее влиянию способен Модест Петрович приписать даже перемену в Николае Андреевиче.

Об отношениях с Балакиревым и говорить нечего. Он не только для Модеста Петровича, но и для всех кружковцев — чужой. «К этому времени, — вспоминает Римский-Корсаков о Балакиреве, — относится начало его знакомства и таинственных посещений чекой гадалщицы, жившей на Николаевской улице. Об этих посещениях М. А. иногда, как бы нехотя проговаривался мне, но ото всех вообще скрывал свои мистические похождения.

...Целью балакиревских гаданий было узнать грядущую судьбу своих концертов и своей борьбы с ненавистным ему Р. М. О., а также угадать мысли и намерения лиц, руководивших последним. По словам его, гадалка описывала ему видимых ей в зеркале лиц. По их внешним признакам, тут являлись и вел. кн. Елена Павловна и Направник, и члены дирекции, и т. д. При этом сообщались вкратце их мысли и намерения, например: этот черный замышляет что-то дурное, этот белокурый, напротив, не желает зла и т. п...»

Сильные перемены в Балакиреве очень болезненно переживаются Модестом Петровичем. В ответ на записку Стасова, где тот сообщает о встрече с Балакиревым, Мусоргский в отчаянии пишет... «Ваши строки о Милии, дорогой

* Письмо Бородина к Кармалиной от 1 июня 1876 года.

мой, пришибли меня, хотя я и не был очевидцем его замерзания. Благодаря впечатлительности моей, мне пригрезилось нечто ужасающее. Ваши строки показались мне отпеваньем художественного жара Милия — ужасно, если это правда и если, с его стороны, не



М. П. Мусоргский. 1870 год

было личины! Слишком рано, до гадости слишком рано. Или разочарование? Что же — может быть и это; но где же тогда мужественность, а пожалуй, и сознание дела и художественных целей, которые без борьбы никогда не достигаются? Или искусство было только средством, а не целью?»

Правда, Балакирев появится опять на музыкальном горизонте в 1876—1877 годах, но это уже не тот Балакирев, который был душою «Могучей кучки». За годы своего отшельничества он сходится с Третьим Ивановичем Филипповым*, человеком до ханжества религиозным. В былые времена Балакирев о нем рассказывал анекдот «о перехождении честных клаш с Болвановки на Живодерку». История заключалась в том, что Филиппов, будучи в Москве в гостях у Погодина на Болвановке, забыл там свои калоши; но за его исполненную святости жизнь «честные клашы» сами пришли к нему домой на Живодерку. По этому поводу якобы и был установлен праздник, «перехождения честных клаш». Теперь прежний атеист Балакирев сошелся с Филипповым на религиозной почве.

Постоянно посещая церковь, при каждом удобном случае крестился, уговаривая сделать это же и собеседника, бросил курить, не ел мяса, не носил меховых вещей. Вообще, как пишет Римский-Корсаков: «вся эта смесь — христианской кротости, злоязычия, скотолубия, человеконенавистничества, художественных интересов и пошлости, достойной старой девы из

* Государственный контролер, большой любитель музыки, меценат.

странноприимного дома, — поражала в нем всякого, видевшего его в те времена». Этот Балакирев бесконечно далек Мусоргскому.

От прежнего круга друзей близкими для него людьми остаются: Стасов, Людмила Ивановна Шестакова и семья Александры Николаевны Пургольд, в замужестве Молас. С ними он творчески общается, делится своими планами на будущее и замыслами новых произведений.

Меняется, впрочем, и сам Модест Петрович. Об этом Римский-Корсаков вспоминает: «Вообще со времени постановки «Бориса» Мусоргский стал появляться между нами реже прежнего, и в нем заметна стала некоторая перемена: явилась какая-то таинственность и, пожалуй, даже надменность. Самолюбие его разрослось в сильной степени, и темный и запутанный способ выражаться, который и прежде ему был присущ, усилился до величайших размеров. Часто невозможно было понять его рассказов, рассуждений и выходов, претендовавших на остроумие».

Как бы ни были субъективны воспоминания Римского-Корсакова, нельзя, однако, не чувствовать за ним некоторой правоты: ни сдвиги в творческих интересах Мусоргского, ни изменения круга лиц, с которыми он поддерживает теперь более тесные отношения, не позволяют утверждать, что Модест Петрович остался тем же, ни на йоту не отступил от прежних дум, взглядов, чувств, симпатий. Перемены заметны окружающим и не для всех приемлемы.

Где через два после начала «Хованщины» задумывается Модестом Петровичем комическая спера, сочинение которой идет как-то неуверенно. Он то отказывается от нее, то снова берется за дело. Таким образом он сочиняет ее несколько лет параллельно с «Хованщиной». Эта новая задуманная опера — «Сорочинская ярмарка» по Гоголю. Стасов говорит, что на замысел оперы очень повлияло желание Мусоргского создать украинскую роль для О. А. Петрова, с которым Мусоргский очень сдружился у Людмилы Ивановны Шестаковой. Насколько это утверждение правильно, судить трудно, во всяком случае факт тот, что со смертью Петрова Мусоргский сильно охладел к сочинению. С жаром взявшись за работу, Модест Петрович видел главную свою цель в том, чтобы передать в музыке украинский «дух».

Но, несмотря на тщательное изучение музыкальных и бытовых материалов, составить целиком украинское либретто не удастся. Получается мешанина великорусской и украинской речи, которая его не удовлетворяет. Как когда-то о «Саламбо» Модест Петрович говорил: «Хороший вышел бы Карфаген!» так и теперь в минуты сомнений он пишет: «От малорусской оперы я отказался: причина этого отречения — невозможность великоруссу прикинуться малоруссом, и стало быть невозможность овладеть малорусским речитативом, то есть всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи»*.

Однако творческая заинтересованность сильнее сомнений, и Модест Петрович берется за оперу снова. Значительно позднее придет момент, когда он, проверив музыку на аудитории, торжествуя напишет Стасову: «Сорочинская» вызвала там и везде вызвала на Украине полнейшую симпатию; украинцы и украинки

* Письмо к Кармалиной 20 апреля 1875 года.

признали характер музыки «Сорочинской» вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя на украинских землях»^{**}.

Римский-Корсаков в «Летописи» рассказывает о безалаберном сочинении этой оперы: «Сочинялась она как-то странно. Для первого и последнего действия настоящего сценариума и текста не было, а были только музыкальные отрывки и характеристики. Для сцены торго была взята музыка соответственного назначения из «Млады». Были сочинены и написаны песни Параси и Хиври и талантливая декламационная сцена Хиври с Афанасием Ивановичем. Но между вторым и третьим действиями предполагалось, неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо «Сон парубка», музыка для которого была взята из «Ночи на Лысой горе», или «Ивановой ночи». Музыка эта с некоторыми изменениями послужила в свое время для сцены Чернобога в «Младе», теперь же с прибавкою картинки утреннего рассвета, должна была составить предполагаемое сценическое интермеццо, насильно втиснутое в «Сорочинскую ярмарку». И вместе с тем, несмотря на безалаберность сочинения и большие технические несовершенства этой неоконченной Мусоргским оперы, большой знаток его музыки Каратыгин считает, что только в «Сорочинской ярмарке» мы находим самое подлинное, самое свежее выражение чистого комизма. Из крупных созданий Мусоргского «Сорочинская ярмарка» — единственный случай беспримесного комизма в музыке Мусоргского, комизма, не обремененного ни муками внутренних надрывов, ни единым пятном гражданской скорби, ни усилиями создать нечто до того архирадикальное и никем, никогда «не пробованное», что в результате местами, как говорится, из-за деревьев леса не видно становилось, что чувствуется кое-где, хотя бы в той же высокоталантливой, но односторонней «Женитьбе». «Сорочинская ярмарка» переживает общую с «Хованщиной» судьбу, так же длительно сочиняется, с тем, чтобы так и остаться неоконченной автором.

^{**} Письмо к Стасову 10 сентября 1879 года.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Что было причиной нравственного и умственного падения Мусоргского? В значительной степени повлияли — сначала успех «Бориса», вследствие которого авторские гордость и честолюбие разрастались, а потом его неудачи: оперу сократили, выкинув превосходную сцену под Кромами; года же через два и совсем перестали давать*... С одной стороны, восхищение В. Стасова яркими вспышками творчества и импровизациями Мусоргского поднимало его самомнение; с другой стороны, поклонение людей, стоящих несравненно ниже автора, но составлявших приятельскую компанию собутыльников, и других, восхищавшихся его исполнительским талантом, не различая действительного проблеска от удачно выкинутой штуки, все-таки нравилось и раздражало тщеславие...»

Предлагая такое объяснение угасания Мусоргского последних лет, Римский-Корсаков приводит далее уже изложенные выше факты: отношение к Модесту Петровичу Р. М. О., театра, где «ему изменили, не переставая быть любезными на вид», товарищи, дружба с которыми все охлаждалась — «мне кажется, что он предполагал во мне отсталого профессора-схоластика, могущего уличать его в параллельных квинтах», — так оценивает Римский-Корсаков перемену в отношениях.

Автор «Летописи» является одним из наиболее добросовестных и подробных мемуаристов Мусоргского, с мнением которого надо больше всего считаться. Но приведенная выше запись сосредоточивает внимание на различных эмоциях по конкретному поводу. Между тем существует общая причина, от которой зависели и позиция Р. М. О., и характер деятельности критиков, и изменения в репертуаре театров и т. д. — развитие классов в России, их борьбы, сдвиги общественного сознания. Назвав эту причину, мы сразу видим, что никакое частное улучшение отношений с театром или с критиками не исцелило бы Мусоргского.

Надо было бы изменить положение искусства, условий работы художника, отношение к нему различных классов общества и т. д. для того, чтобы Мусоргский почувствовал, что он не зависит от казенного приказа, что театры — в руках демократической публики, а не назначенцев двора, что общественное мнение управляется не группой поддерживаемых сверху борзописцев, а принципами, приемлемыми для Мусоргского.

* Это не совсем точно.

Словом, что стало легче «дышать».

Причинами постепенного падения Мусоргского таким образом надо считать постоянный общий разрыв, разлад действительной жизни с идеалами художника, на которых мы еще остановимся. При некоторой его волевой распушенности и очень острой восприимчивости, на нем, безусловно, очень сильно сказался переход от общественного подъема начала шестидесятых годов к последующей реакции. Случаев почувствовать это — сколько угодно.

К тому же и полная материальная необеспеченность, необходимость служить ради куска хлеба — тянуть чиновничью лямку, благодаря неумению превратить свою популярность в бытовое благополучие. В личной жизни — полное одиночество. Стараясь избежать этого одиночества, Модест Петрович постоянно ищет или товарища, способного разделить с ним квартиру, или семью, к которой он может прилепиться. Он боится остаться один, а собственной семьи создать не умеет и не хочет. Однажды, на вопрос Шестаковой — почему он не женится — Модест Петрович серьезно отвечает: «Если вы прочтете в газетах известие о том, что я застрелился или повесился, то это будет означать, что я накануне женился». Здесь, как и во многих других взглядах Мусоргского, чувствуется отголосок высказываний Балакирева и Стасова, которые считали женитьбу и обзаведение семьей гибелью художника.

В результате, вечный холостяк Мусоргский кочует от одного пристанища к другому. Так, из родной семьи он попадает в «коммуну», оттуда к брату, а от брата к Опочининым, затем наступает сожителство с Римским-Корсаковым, с Голенищевым-Кутузовым, наконец во второй половине семидесятых годов жизнь в семье Наумова и последнее пристанище — квартира артистки Леоновой.

Эти переезды зависят подчас от случайных причин. Выселенный за невнос платы из меблированных комнат, Мусоргский временно селится в квартире, живущего уже отдельно Голенищева-Кутузова. Но и там, вернувшись однажды вечером, застает дверь на запоре, а хозяина уехавшим и забравшим, по рассеянности с собою ключ.

Легко себе представить печальную фигуру Модеста Петровича, когда он убеждается окончательно, что в условленном месте ключа нет. Постояв у двери в раздумьи, он медленно выходит на улицу.

Лето. Белая петербургская ночь. В подворотнях и у парадных шушукаются горничные. Модест Петрович проходит мимо них с независимым видом человека, который слегка засиделся в гостях, а теперь торопится к себе домой, в свою квартиру, от которой ключ у него вот здесь, в жилетном кармане. На нем визитка, правда, несколько потертая на швах и много раз собственноручно чищенная зеленым мылом, но у нее еще опрятный вид, летнее пальто перекинута через руку, а котелок надет молодцевато, немного набок. Оглядев с ног до головы, всякий дворник назовет его барином, ничто не говорит о его бездомном положении. Да и странно предположить, что этот полнеющий мужчина, которому на вид лет тридцать шесть — тридцать семь, неплохо одетый, идет не домой к жене и детям, а просто бредет по улице, пережидая короткую летнюю ночь.

Завернув в переулок, Модест Петрович выходит на Английскую набережную. Нева стоит синяя и неподвижная.

Пройдя несколько шагов, Модест Петрович останавливается и прислоняется плечом к стене какого-то дома. В голове слегка шумит от выпитого за ужином коньяка. Но вот он выпрямляется, одергивает визитку и брезгливо отряхивает перчаткой выпачканное мелом плечо.

— Mais, — думает он по-французски, — куда же итти? généralissime (В. В. Стасов) в Париже, все знакомые на даче. Милий?.. — вместо ответа он усмехается и идет вдоль Невы.

Он весь подобран, шагает медленно и даже важно, губы поджаты, глаза слегка прищурены и круглый румяный нос приподнят с барской самоуверенностью, с привычным задором. Так он доходит до Николаевского моста и останавливается в раздумьи. Это место что-то ему напоминает. Кто-то из друзей живет поблизости. — Ах, да! — он хлопает себя по лбу. — Наумов! — и быстро проходит мост.

Павел Александрович, несмотря на поздний час, еще не спит и сам, прикрывая свечку рукой, отпирает дверь.

Как ни неожиданно появление Модеста Петровича, Наумов всегда рад другу. Бездомный Мусоргский принимается с распростёртыми объятиями и, детски беспечный, сразу же забывает о невзгодах, о том, что только вчера скитался, как бродяга, что завтра может снова очутиться на улице без крова, забывает о своих уже не молодых годах и остается в новом гнезде, как подкинутый кукушкой-жизнью птенец...

С момента вселения Мусоргского к Наумову (в 1875 году) начинается последний, самый печальный период в жизни композитора. Судя по тому, что старые друзья Мусоргского сторонятся Наумовых, можно думать, что это совсем иной круг, чем прежняя музыкальная компания.

Семья Наумова состоит из самого хозяина, Павла Александровича, свояченицы его Марии Измаиловны Костюриной, с которой он живет на правах мужа*, и сына Наумова — «Сергушка».

Павел Александрович, в прошлом морской офицер, бонвиван и «лоботряс» (собственная его характеристика), приятельствует с братьями Жемчужниковыми, (авторами Козьмы Пруткова), известным певцом Комиссаржевским и несколькими бывшими преображенцами, которые, очевидно, и познакомили его в свое время, с Мусоргским.

За Модестом Петровичем у Наумова очень ухаживают и, к сожалению, никак не противодействуют его все растущей склонности к вину. Нет оснований утверждать, что Павел Александрович спаивает Мусоргского, но что он не видит ничего особенного в попойках — это ясно. Мусоргский не замечает чуждости этой среды, наоборот, он увлечен новыми друзьями настолько, что просит Стасова принять их и приветить. Очевидно, это он вводит Наумова и к Моделине

* Отношения Наумова и Костюриной были предметом осуждения со стороны окружавшей среды, что послужило поводом для Мусоргского к написанию романса «Непонятая» на собственные слова, в котором он берет под защиту их отношения («Вы, лукавцы жалкие, вы смеете подняться и бросить обвинение»).

Ивановне Шестаковой. Стараясь расположить Стасова и Шестакову в пользу своего приятеля, он постоянно передает от него поклоны и восхищения их письмами. Но это не подкупает старых друзей, которые, очевидно, не перестают смотреть на Наумова только как на собутыльника Мусоргского. Поняв это, Модест Петрович все реже упоминает в письмах к обоим имя своего нового сожителя.

Последние годы — это период не только бытовой, но и творческой депрессии Мусоргского. Правда, он не оставляет работы над «Хованщиной» и «Сорочинской ярмаркой», но работа эта уже мало продуктивна, тянется годами, так и оставшись незаконченной. Творческой вспышкой является сочинение второго цикла романсов на слова Голенищева-Кутузова — «Песни и пляски смерти». Идея смерти постоянно преследует Мусоргского. У него уже есть несколько романсов на эту тему: «Листья шумели уныло», «Злая смерть» и т. д. Цикл задуман Мусоргским не просто объединенным общей тематикой, но и планом философского обобщения: бессмыслица смерти, застающей человека в самые неожиданные моменты, приковывает внимание композитора. Из задуманного большого цикла оказалась осуществленной только небольшая часть: «Трепак», «Колыбельная», «Серенада», «Полководец». В общем цикл этот получился несколько разнородным именно из-за того, что написанные романсы оказались отдельными звеньями неоконченной цепи.

В «Песнях и плясках смерти» чувствуется влияние двух «Danse macabre»; первый это изумительное Листовское произведение, которое очень любит Мусоргский, второй, от которого ему хочется оттолкнуться — это «Danse macabre» Сен-Санса. Больше всего его ужасают «красивенькие звуки» французского композитора и, создавая свой цикл, он всецело изгоняет их из своего творчества. Правда, ему не задается создать такое же широкое музыкальное полотно, как у Листа, он идет другими путями, не сумев отказаться окончательно от реализма и жанра. Несмотря на недостатки, цикл «Песни и пляски смерти» — лучшее из созданного им за последние пять лет жизни.

Многочисленные романсы, которые пишет Модест Петрович помимо цикла, оказывается гораздо слабее. Они не вносят в его творчество ничего нового или художественно ценного. Мусоргский, в ущерб целому углубляет отдельные детали, это отнимает у романсов четкость и ясность структуры. Даже самый выбор текстов не напоминает прежнего Мусоргского. Появляются романсы: «Горними тихо летела душа небесами», «Спесь», «Ой, честь ли то молодцу» и другие, преимущественно на слова Алексея Толстого, изредка Голенищева-Кутузова. Здесь внешняя звукопись играет главную роль, нет характерности, свойственной Мусоргскому, а вместо нее любованье переливами и игрой звуковых красок.

Однако эти романсы наравне с прежними исполняются в концертах всевозможных певцов и певиц, и часто сам Мусоргский выступает на них в качестве аккомпаниатора. Это дело его привлекает, интересует и он с удовольствием соглашается на бесчисленные приглашения. Большей частью концерты устраиваются в пользу учащейся молодежи и успех Модеста Петровича в такой аудитории всегда очень велик. Несмотря на то, что участие его всегда

бесплатно, он готов верить, что при желании мог бы «если велено будет снискивать насущный хлеб бряцаньем — сумеем».

О том, в каком виде приходилось Модесту Петровичу принимать участие в этих концертах, рассказывает в своих воспоминаниях В. Б. Бертенсон: «Без Мусоргского, вообще говоря, не обходился ни один благотворительный концерт. Музыкальные же вечера в семидесятых годах, ежегодно устраиваемые студентами всех высших учебных заведений в пользу их недостаточных товарищей, были немислимы без его участия.

Аккомпанировал Модест Петрович певцам превосходно. Будучи сам беден, как Иов, он, когда дело касалось благотворительности, все-таки за свой труд никогда не брал денег.

И вот когда-то однажды зимою на мою долю выпала организация концерта в пользу студентов-медиков. Уже недели за три до концерта я целый день летал по разным артистам и артисткам.

Кто раз имел случай заняться устройством благотворительного концерта, в те времена для артистов почти всегда бесплатно, тот знает, что почетная обязанность устроителя такого концерта отнюдь не была синекура.

Хотя я всем участвующим смело заявлял, что аккомпанировать будет М. П. Мусоргский и тем сразу влиял на их согласие, но, каюсь, в ту минуту мне пришлось им соврать поневоле.

Дело в том, что автор «Бориса Годунова», по слухам, будучи еще на службе в блестящем Преображенском полку, пил горькую, поэтому просить его вперед за три недели об участии в концерте, не зная, будет ли он вменяем в это время, все равно ни к чему бы не привело. Хотя согласие его я бы наверное получил, но, разумеется, без ручательства, что в нужный день он не окажется так пьян, что не только не сможет аккомпанировать, но и не будет в состоянии узнать родного отца.

К участию в концерте в виде особой приманки мне удалось заполучить, кроме артистов русской оперы, еще великолепного тенора итальянской оперы Равелли, который пел у нас в то время в Большом театре.

На вероятный «бис» я попросил этого певца разучить известный романс Кушелевой «Скажите ей», не раз исполненный знаменитым Тамберликом и в то время еще не совсем позабытый.

За день до концерта Равелли заявил мне, что, желая познакомиться со своим аккомпаниатором, он просит на другой день приехать к нему пораньше для репетиции.

Получив еще накануне согласие Мусоргского и обрадованный, что попал к нему в светлый период, я снова поехал к нему для исполнения поручения Равелли.

Но, к моему ужасу, Мусоргского я нашел пьянее вина. Лепечущим голосом он стал меня уверять, почему-то по-французски, что ездить к итальянцу не стоит, что он, мол, справится и т. д.

Никакие увещания и просьбы с моей стороны на него не действовали, с упорством пьяного человека он все твердил мне: «Non, monsieur, non, maintenant c'est impossible. Ce soir je serai exaste»*.

Жил в это время Мусоргский в маленькой, неубранной комнате. На грязном столе стояла водка и какая-то жалкая снедь...

При прощании он с трудом встал, но все-таки проводил меня до дверей и отвесил мне поклон, хотя быть может и не вполне достойный Людовика XIV, но для «урезавшегося» человека вполне изумительный, причем добавил: «Donc, a ce soir»**

Несолоно хлебавши вернулся я к своему тенору, сказав, что я Мусоргского не застал дома.

Как мне ни было трудно, но все-таки в конце концов мне удалось убедить Равелли не отказываться из-за этого от участия в концерте, тем более, что аккомпаниатор у меня чудесный и всегда его выручит.

К Мусоргскому же я тотчас командировал одного товарища, который вызвался его стеречь с обещанием доставить его во всяком случае задолго до начала концерта.

Действительно, Модест Петрович к семи часам был уже на месте, в зале Кононова, где должен был состояться концерт.

В артистической комнате Мусоргский, к сожалению, то и дело продолжал прикладываться к стоящим тут же разным напиткам и все более пьянел. Вдруг мой итальянский тенор, сделав какую-то руладу, нашел что у него сел голос, и потому решил весь свой репертуар спеть на полтона и даже при случае на целый тон ниже.

Этого только недоставало.

Подбегаю к Мусоргскому и спрашиваю его, может ли он проделать кунштюк, заданный ему Равелли. Встав с некоторой галантностью с места, Мусоргский успокоил меня словами: «отчего же нет», сказанными также по-французски (оказывается, что с людьми интеллигентными Мусоргский, даже слегка пьяный, разговаривал только по-французски).

Для вящего доказательства своих слов он предложил тенору спеть *mezzo voce* (вполголоса) весь свой репертуар.

* Нет, сударь, нет, сейчас это невозможно. Вечером я буду точен.

** Итак, до вечера!



«Сорочинская ярмарка»

«Свободный театр» К. Марджанова. Декорация художника В. Симова

Мусоргский, который всю итальянщину, пропетую Равелли, слышал, вероятно, первый раз, своим тонким исполнением и игрою в любом тоне так очаровал итальянца что тот начал его обнимать, приговаривая: «*Che artista*» (какой артист!).

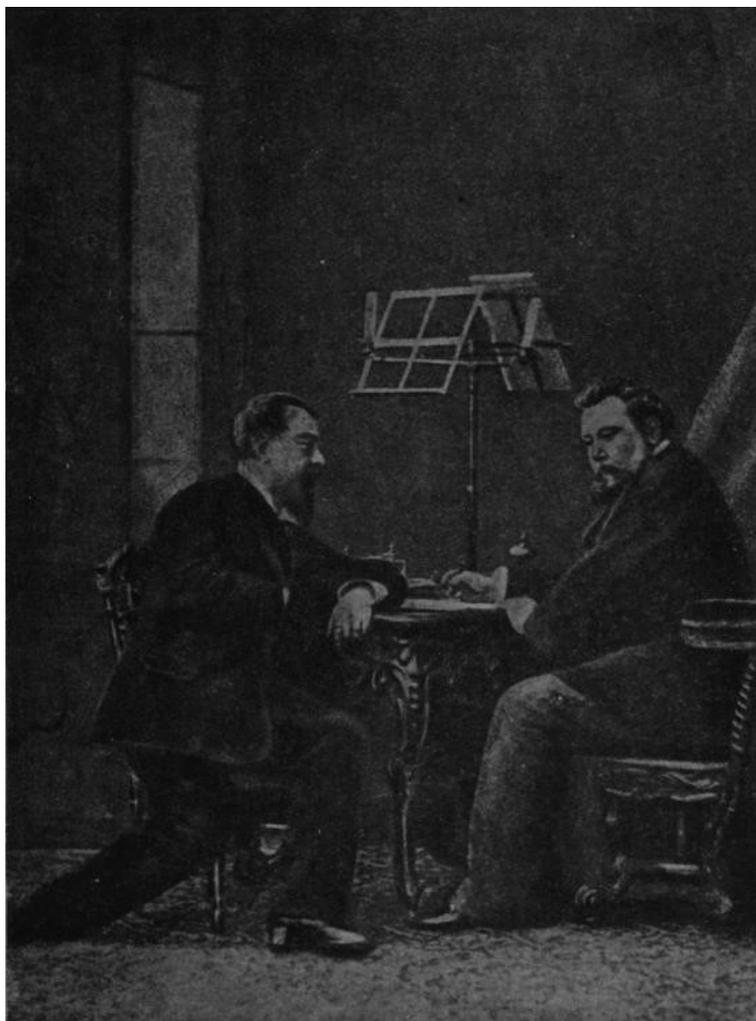
И Равелли и Мусоргский в этот вечер имели громадный успех, в особенности певец, несмотря на то, что в романсе «Скажите ей» он что-то приврал, но под влиянием мастерской игры Мусоргского вышел с честью из этого испытания».

Случается часто Модесту Петровичу аккомпанировать и без благотворительных целей, просто в пользу певца. Так аккомпанирует он Платоновой, Хвостовой и другим исполняющим его романсы. Охотнее всего выступает он с певицей Леоновой. С ней он встречается у Наумовой, но первое знакомство с нею, очевидно, относится ко времени постановки «Бориса», в котором она пела корчмарку.

Леонова уже не молода, ей около пятидесяти лет, в прошлом — она знаменитая оперная артистка. У нее прекрасное контральто, которым в свое время восхищались Глинка и Даргомыжский. Уйдя из театра, Леонова концертирует и дает уроки пения. Как человек Дарья Михайловна Леонова мало образованная, ко простая и добрая женщина. Римский-Корсаков о ней пишет, что: «Леонова была артистка, весьма любившая поговорить о себе, своих достоинствах и преимуществах; Хотя голос ее в ту пору уже значительно устарел, тем не менее она, не сознавая этого, горделиво рассказывала, как тот или другой из артистов или знаменитых людей восхищался ее голосом, который, по ее словам, с годами становился все сильнее и обширнее. Рассказывала она, что какой-то гипсовый слепок с ее горла был послан в Париж и там приводил всех в изумление. По ее словам единственная истинная школа пения была в ее классах; она говорила, что современные артисты петь не умеют, и что в старину было лучше и т. п. —

обычные речи в устах стареющих артистов. Сожитель Д. М. — некто Гриднин, автор какой-то драматической пьесы— вел хозяйственную и рекламную часть в деятельности певицы».

Понятно, что такая певица должна была ценить сотрудничество Мусоргского тем более, что у нее в репертуаре была роль корчмарки из «Бориса», песни Марфы из «Хованщины» и множество романсов Модеста Петровича.



П. А. Наумов и М. П. Мусоргский по фотографии 1880 года

Привязать бездомного Мусоргского к себе ей не доставило особенного труда. Голос Дарьи Михайловны ему нравился (Модест Петрович вообще очень любил контральто). Исполнительница она была прекрасная, да кроме того обаяние имен Глинки и Даргомыжского, восхищавшихся певицей, сыграло свою роль.

Близость Модеста Петровича к Леоновой пугает Стасова, Шестакову, зачавшего к ней снова Балакирева и всех музыкальных друзей Мусоргского, которые к нему относятся хорошо. В том, что Модест Петрович появляется к Шестаковой в «ужасном виде», все готовы обвинить Леонову. Но помочь Мусоргскому трудно, как они ни стараются. Стасов пишет отчаянные письма Милию Алексеевичу, умоляя помочь, иначе «Мусоргский идет ко дну». Балакирев через Т. И. Филиппова пробует перевести Модеста Петровича на другую, более

легкую службу, видя в этом какой-то выход для спивающегося от материальной неустроенности Мусоргского, хотя и считает, что «Мусоргский слишком физически разрушен, чтобы стать не тем трупом, каким он теперь».

Но все эти заботы падают на бесплодную почву, от прежней готовности Модеста Петровича к самовоспитанию, к обузданию себя, не осталось ничего. Наоборот, он упрям и подозрителен. Жизнь свою он хочет устраивать так, как заблагорассудится ему. Сейчас он так увлечен дружбой с Леоновой и несомненно уверен в художественной значимости артистки, что решается ехать с нею концерттировать по югу России.

Понятно, с каким возмущением принимается в дружеских кругах это известие. Стасов искренне считает, что Мусоргский «роняет себя и товарищей», отправляясь в это турне, а Балакирев в письме к Шестаковой пишет: «Как ужасно то, что происходит с Модестом. Если бы Вы могли разрушить эту поездку с Леоновой, то сделали бы доброе дело. С одной стороны, Вы избавите его от постыдной роли, которую он хочет взять на себя, а с другой — Модест и Леонова очень рискуют. Ну да как у него польется кровь откуда-нибудь, как раз случилось у Вас, приятно ли ей будет с ним возиться; а погибель его вероятна, так как Леонова, конечно, не преминет ему подносить — оно же и дешевле. Просто совестно за него»^{*}.

Никакие влияния друзей не действуют на решение Мусоргского. От поездки он ждет славы, не замечая своей печальной роли в ней, и денег... «Сам Мусоргский в восторге от своей будущей поездки, потому что ожидает от нее около тысячи рублей»^{**}, а быть может рад возможности хотя бы на время стряхнуть с себя чиновничью ляжку и будничную петербургскую жизнь с постоянными материальными нехватками, с вечным пьяным угаром.

Артистическое турне начинается в июле 1879 года. У Леоновой большой опыт подобных поездок. В прошлом у нее триумфальное кругосветное турне через Сибирь, Дальний Восток, Китай и Японию в Северную Америку. На этот раз маршрут такой: Полтава, Елизаветград, Николаев, Херсон, Одесса, Севастополь, Ялта, Воронеж, Тамбов, Петербург.

Модест Петрович знает Россию хуже всех своих бывших соратников, он еще не был нигде южнее Москвы, да и вообще ездит очень мало. Поэтому понятно, как удивляет и восхищает его южная природа. Он так увлечен природой, климатом, голосом Леоновой, ласковым приемом, который оказывает обоим артистам публика что за всем этим не видит, насколько материальный успех не соответствует его ожиданиям. «Дарья Михайловна была, есть и пребудет бесподобна. Что за необыкновенный человек! Энергия, мощь, коренная глубина чувства, все, неизбежно увлекающее и приковывающее. И слез было довольно, да и восторга не занимать стать, — мы покрыты цветами, и какими цветами!.. В Полтаве и ее окрестностях воздух мягок до примирения и забвения всякого зла. Краса Полтавы — пирамидальные тополя, как стражи, великаны, стерегут дома, холмы и долины и при мягком лунном освещении, отражающемся на беленьких хатах и в воздухе как «vert de lumière»^{***}. Эти тополи-великаны почти черного

* Неопубликованное письмо Балакирева от 17 июня 1879 года.

** Письмо Стасова Балакиреву (неопубликованное) от 17 июня 1879 года.

*** Зеленый цвет.

цвета: картина волшебная»****.

Модесту Петровичу и дальше приходится утешаться природой и любезностью публики, так как сборы очень не блестящи. Действительно, по провинции обычно совершали турне артисты, непринятые в столицах, то есть певцы третьего и четвертого сорта. Артисты, подобные Леоновой и Мусоргскому, почти не появлялись, публика напуганная их предшественниками, предпочитала не рисковать и выжидала, что будут говорить посетившие первый концерт, а так как в редких местах Леонова задерживалась на два концерта, — сборы оказывались довольно скромными.

В поездке Модест Петрович, видимо, понял, что роль пианиста, а тем более аккомпаниатора при Леоновой не делает ему особенной чести, тем более, что репертуар был такой, о котором приходилось умалчивать. Мусоргский в письме к Шестаковой пишет, что он состоит из: Глинки, Даргомыжского, Серова, Балакирева, Кюи, Бородина, Римского-Корсакова, Шуберта, Шопена, Листа, Шумана, ни слова не говоря о том, что ему ради привлечения публики, приходится исполнять Гуно и Мейербера, а свои произведения называть нарочито пышными именами, например: «Венчанье царя Бориса под великим колокольным звоном при народном славлении», картина из оперы «Борис Годунов», или «Вечерняя прогулка гостей в садах Сандомирского воеводы Мнишек» (польский), сцена из оперы «Борис Годунов» и т. д.

На пути артистов встречаются далеко не одни розы. Во многих городах (Одесса, Николаев, Севастополь) интерес к музыке или вообще не велик, или задушен гастролирующими бездарностями, да и в городах, интересующихся музыкальным искусством, Гриднин, ведущий деловую сторону поездки, не всегда умеет как следует устроить не только концерт, но и квартирные дела артистов. Интересны в этом отношении воспоминания С. В. Фортунато* о пребывании Мусоргского и Леоновой в Ялте.

«Концерт был назначен в здании старого клуба, там, где на набережной выстроена гостиница «Джалита», а в глубине существует еще и теперь это старое здание, обладавшее тогда небольшим залом, в котором давались концерты, спектакли и т. д.

Когда я пришла на концерт, то к огорчению своему увидела очень небольшое количество посетителей, даром, что тогда в Ялту съезжалось, так сказать, высшее общество столиц и других городов. Долго у меня сохранялись афиши двух концертов, данных Мусоргским в Ялте, но после многочисленных переездов они утеряны. Помнится, что Леонова пела мазурку Шопена «Если б я солнышком» и еще другие романсы, а М. П. играл тоже Шопена, но что именно — не помню, но знаю наверное, что он сыграл «Утро на Москва-реке» и «Марш стрельцов» из «Хованщины».

В первом же антракте я бросилась в артистическую. М. П. сидел на кресле, опустив руки, как подстреленная птица. Отсутствие публики, неудача концерта видимо тяжело подействовали на него. Оказалось, что, приехав накануне вечером

**** Письмо Мусоргского к Наумову от 30 июля 1879 года.

* София Владимировна Фортунато, дочь В. В. Стасова.

в Ялту, которая была битком набита публикой, так как август был почти уже разгаром сезона, помещения они не нашли и были принуждены остановиться в каком-то частном доме, совершенно неблагоустроенном, грязном и отвратительном. Это наш-то чуть ли не обожаемый Мусорянин, в такой обстановке! Конечно, я устроила так, что на другой же день они переселились в «Россию», снабженную большими удобствами, имевшую прекрасный большой зал с приличным роялем и вдобавок наполненный публикой, которую удалось заинтересовать предстоящим концертом. На этот раз концерт удался на славу.

В обществе дорогого М. П. и Леоновой мы совершили несколько поездок в окрестностях Ялты. Видимо, глубоко действовали на душу М. П. красоты природы, море, горы, дивный лунный свет, мягкость воздуха. Он обыкновенно забирался на запятки в тех удобных колясках-корзинах, в которых ездили тогда в Крыму. Делал он это для того, чтобы не быть вынужденным разговаривать и не нарушать своего настроения».

Из поездки Модест Петрович привозит с собой несколько новых вещей: превосходную, ставшую знаменитой «Песню Мефистофеля о блохе в погребке Ауэрбаха» из Фауста Гете, две фортепьянные пьесы «Близ южного берега Крыма» (Байдары), «Гурзуф у Аюдага» и большую музыкальную картину для ф.-п. «Буря на Черном море», не записанную, но часто исполняемую Мусоргским. Фортепьянные пьесы настолько слабы, что совсем не напоминают прежнего Мусоргского, а «Буря на Черном море» вовсе произведение разбросанное, сумбурное, повидимому, характеризующее его смятенное душевное состояние.

«Буря» была настолько запутана и неясна, что не только простые слушатели, но и музыканты, последователи новой русской школы, недоумевали. Единственно, что было в ней бесспорно, это изумительное совершенство звукоподражания. Когда Мусоргский в раскате пассажей доходил до самых верхних нот, получалась полная иллюзия ударов волн о скалы.

После теплого юга опять Петербург. Опять начинается для Модеста Петровича старая жизнь: по утрам служба, вечерами концерты, а потом до четырех, до пяти ночи излюбленный трактир «Малый Ярославец» и только в редкие промежутки работа над обеими операми.

На службе, в Государственном контроле, куда он устроен Т. И. Филипповым, который относится к Модесту Петровичу более чем снисходительно, и где главное его дело заключалось в получении каждого двадцатого числа жалованья, скоро начинаются неприятности. В начале 1880 года с должности приходится уйти. Единственной возможностью заработка для Модеста Петровича остаются организованные после поездки вокальные курсы Леоновой. «Сообщество Мусоргского, — говорит Римский-Корсаков, — до известной степени служило Леоновой рекламой. Должность его в ее классах была, конечно, незавидная, тем не менее он этого не сознавал или, по крайней мере, старался не сознавать».

Печально положение кровного рысака, из которого обстоятельства и болезни делают водовозную клячу, примерно, в таком же положении Мусоргский, вынужденный аккомпанировать ученикам и ученицам Леоновой. Сама Леонова, рассказывая о своих курсах и сотрудничестве с Мусоргским, уверяет, что

отношения их разворачивались совсем в другом плане, чем это хочет осветить Римский-Корсаков. «...Мы сговорились открыть сообща курсы. Он возлагал большие надежды на это дело, рассчитывая на возможность существования, так как средства его были очень и очень ограниченные».

Но в первый год к нам явилось очень ограниченное число учеников. Это огорчало его; но мы оба предались самым ревностным образом нашему делу, надеясь, что дружными трудами привлечем к себе учеников. На курсах наших вводились совсем новые приемы: так, например, если было два, три, четыре голоса, то Мусоргский писал для них дуэт, терцет, квартет, для того, чтобы ученики сольфеджировали. Это очень помогало в нашем преподавании».

Несмотря на эти уверения Леоновой, все же хозяйкой курсов была она, и по урегулированию всяких материальных взаимоотношений, возможная слава приходилась на ее долю.

Начав занятия на курсах, Модест Петрович еще больше отдалился от прежних музыкальных соратников. Здоровье его делалось все хуже, после первого удара, случившегося в 1878 году, он часто прихварывает и, главное, не воздерживается от алкоголя. Музыкальные собрания у Бородиных, Стасова или Римских-Корсаковых он посещает только изредка. Там совсем уже иное общество, чем прежде, в большинстве это молодые композиторы, часто ученики Николая Андреевича — Лядов, Глазунов, Ф. Блюменфельд, Ипполитов-Иванов и др. Один из этих начинающих композиторов, Ипполитов-Иванов, в своих воспоминаниях рассказывает о Мусоргском:

«Я познакомился с М. П. в конце 1879 года, когда он имел еще приличный вид, был не блестяще, но чистенько одет и ходил с гордо поднятой головой, что с его характерной прической придавало ему задорный вид. Затем он стал быстро опускаться, появлялся не всегда в порядке и больше говорил о себе, нападал на нас — молодежь. «Вы, молодежь, — говорил он мне как-то на прогулке, — сидя в консерватории, дальше своего *cantus firmus*'a^{*} ничего и знать не хотите, думаете что зарембовская формула «минор — грех прародительский, а мажор — искупление», или «покой—движение и опять покой» — исчерпывает все? Нет, голубчики, по-моему, грешить так грешить, если движение, то нет возврата к покою, а вперед, все сокрушая». При этом он гордо потрясал головою».

Так же настороженно и неодобрительно, как к консерваторской молодежи, относится Модест Петрович к теоретическим «ухищрениям» старших товарищей, например к их попытке весной 1878 года заняться своеобразным сочинительством. На тему написанной когда-то Бородиным польки Римский-Корсаков, Бородин и Кюи пишут ряд вариаций и пьес. Первой сочинена Римским-Корсаковым fuga, за fugой последовало еще множество небольших вещей. Впоследствии все эти вещи напечатаны в отдельном сборнике и названы «Парафразами». Балакирев принимает это сочинительство очень враждебно, посчитав его «глупостями». Модест же Петрович пробует было сочинить какой-то галоп, но изменяет тему, разрушив тем самым замысел товарищей, а когда это поставлено ему на вид, заявляет — «что не намерен утомлять свои мозги». Этим кончается последняя попытка возродить былое творческое общение, когда-то так

* Голос, которому поручается мелодия.

прочно связывавшее «Могучую кучку».

Кроме Наумова с его друзьями и Леоновой, Модест Петрович дружит с известным писателем и рассказчиком Иваном Федоровичем Горбуновым. Талантливейший человек он, к сожалению, такой же постоянный завсегдатай трактира «Малый Ярославец», как и Модест Петрович. В трактире этом кроме Горбунова и Мусоргского собирается много артистов, журналистов, художников. Это своеобразный художественный клуб «с подачей спиртных напитков». О жуткой атмосфере «Малого Ярославца» рассказывает современник Мусоргского писатель Стахеев: «...Случалось, при многолюдном собрании посетителей трактира мы попадали в те комнаты, где завтракали, вернее сказать, опустошали бутылки с вином и пивом обычные завсегдатаи трактира. Всех их по фамилиям не могу назвать, ибо со многими из них знаком не был. Помню, что там встречал Мусоргского, восседающего за столом, уставленным бутылками, Сергея Васильевича Максимова, рассказывающего хриплым голосом о сибирских горах, лесах и каторжниках, актера Павла Васильевича Васильева, тоже старательно опустошавшего бутылки с вином и пивом, и его однофамильца, оперного баса Владимира Ивановича Васильева...

Помню одну картинку. Сидит Мусоргский на стуле около стола, заставленного бутылками, и держит в обеих руках развернутый газетный лист. Сидит он, нельзя сказать, чтобы очень твердо, но спиной все-таки опирается о спинку стула довольно плотно, и хотя немного покачивается, но равновесия не теряет. Развернутый лист газеты служит, повидимому, указанием на то, что Мусоргский намеревается заняться чтением. Однако при внимательном взгляде на его лицо, опухшее от чрезмерного употребления вина, на его глаза, дико блуждающие по сторонам газетного листа, можно безошибочно заключить, что он едва ли в состоянии разобрать хотя одну строчку печати даже по складам.

В комнате тишина. Горбунов рассказывает что-то об А. Н. Островском, что-то о поездке своей с ним в Лондон, — все хохочут, а Мусоргский сопит себе под нос... Павел Васильевич поднялся от стола, заставленного бутылками, и хочет подойти к Мусоргскому. Максимов поспешно встает и хватает его за руки. — Не ворощь его, не ворощь: упадет!—хрипит он, потрясая бородой».

Вся эта компания собутыльников очень популярна в трактире, особенно Мусоргский: «даже буфетчик трактира знал чуть не наизусть «Бориса» и «Хованщину» и почитал талант Мусоргского**.

Современники Модеста Петровича рассказывают, что в трактире настолько хорошо относились к Мусоргскому, что верили ему постоянно в долг и, якобы, только после смерти его Стасов, продав сочинения Бесселю, уплатил по счету около тысячи рублей*. Этому утверждению, впрочем, противоречит тот факт, что продать Бесселю сочинения Мусоргского мог только душеприказчик композитора — Т. И. Филиппов. Между тем последние розыски показали, что Филиппов, продав сочинения Мусоргского Бесселю, не получил ни копейки, хотя в договоре и упомянута фиктивная сумма сделки в 600 рублей. Тут, кстати следует упомянуть,

** Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни.

* Воспоминания проф. Н. С. Лаврова. «Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти».

что сам Модест Петрович при жизни своей получил от Бесселя в разное время всего 701 р. 50 к. В означенную сумму входит гонорар за «Бориса Годунова» (по договору — 600 р.), за «Раек», «Колыбельную Еремушки», «Детскую» и др. — всего счетом одиннадцать пьес, созданных при его жизни. Таким образом сумму эту следует считать гонораром, полученным за большую часть художнического труда Мусоргского.

В начале 1880 года после ухода со службы материальное положение Модеста Петровича настолько плохо, что ему необходима немедленная помощь. Зная болезненную щепетильность Мусоргского, друзья его изобретают для него возможность получить деньги, не задевая его самолюбия. По предложению Жемчужникова Модесту Петровичу частным образом делается заказ на продолжение «Хованщины» с месячной платой в сто рублей. Вкладчиками этого «предприятия» были, кроме Жемчужникова, некий Неронов, Т. И. Филиппов, возможно Стасовы и еще ряд лиц, фамилии которых неизвестны.

Почти одновременно возникает вторая анонимная компания, которая выдает Мусоргскому восемьдесят рублей в месяц, через нотного издателя Бернарда за напечатанье отрывков из «Сорочинской ярмарки». То, что обе компании действуют не сговорившись, влияет и на продуктивность работы Модеста Петровича и на ее качество. В одном из писем Римского-Корсакова к Стасову говорится: «Бернард потерял два или три номера рукописи из «Сорочинской ярмарки», которые взял для печати, так что Мусоргский должен был вновь их написать. Печатает тоже «Ярмарку» из «Сорочинской» в две руки. Мне кажется, что ZZ и К°, платящие Мусоргскому за «Сорочинскую», неосновательно действуют принуждая его печатать у Бернарда отдельные номера, ибо он должен их приготовить к печати; кстати, Бернард их теряет, а Мусоргский отвлекается от окончания оперы, которую, впрочем говорит, что обязан кончить к ноябрю; окончание же «Хованщины» откладывается до будущего года»^{**}.

Модест Петрович старается работать, нисколько не подозревая о соревновании двух дружески расположенных к нему групп, которое происходит у него за спиной.

Окончанием обеих опер занято у него лето 1880 года, которое он проводит на даче у Леоновой в Ораниенбауме, или «Рамбове», как называет его Мусоргский. Оттуда он возвещает, торжествуя, Стасову: «Дорогой *généralissime*, наша «Хованщина» окончена, кроме маленького кусочка в заключительной сцене самосожжения».

На даче Модест Петрович продолжает вести прежний рассеянный образ жизни. Проф. Рождественский, живший это же лето 1880 года на даче у Леоновой, рассказывает: «...Ежедневно я видел в саду и на дворе М. П. Мусоргского. Его внешность живо напоминала знаменитый портрет Репина^{***}. Костюм на нем был всегда какой-то поношенный, и г. Друри рассказывал мне впоследствии, что ему случалось не раз приобретать поношенное платье для несчастного музыканта. Раз в неделю у Д. М. Леоновой устраивался вечер с ужином, распоряжался ужином

^{**} Письмо от 12 мая 1880 года.

^{***} Написанный в 1881 году.



М. П. Мусоргский

Офорт В. Страссера с портрета И.Репина. 1913 год

обыкновенно «Мусинька». Из задней комнаты раздавался звон тарелок и откупоривание пробок. Каждый раз, как оттуда выходил Мусоргский, он становился все более «на взводе». После ужина начинался концерт, где Мусоргский выступал (уже совершенно «готовый») как аккомпаниатор и исполнитель»*.

Общество Леоновой не является для Модеста Петровича сдерживающим стимулом, равно как и работа на курсах, возобновившаяся осенью. Ничто не может сдержать Мусоргского в его падении, — ни заботы друзей, ни растущая известность. Организм, отравленный алкоголем, быстро слабеет. Приходит зима 1880 года. В феврале 1881 года в концерте Бесплатной Музыкальной Школы под управлением Римского-Корсакова исполняется «Поражение Сеннахериба». Это последний концерт, на котором при исполнении своей вещи присутствует Мусоргский. А последнее его публичное выступление происходит на несколько дней раньше. Это — импровизация колокольного звона, которую исполняет Модест Петрович на вечере в память только что умершего Ф. М. Достоевского.

12 февраля Модест Петрович заболевает, чтоб больше не оправиться. Об обстоятельствах, предшествовавших болезни, подробно говорит Леонова в своих воспоминаниях.

«Он бедствовал ужасно, — говорит она о Мусоргском. — Так, например, однажды он пришел ко мне в самом нервном, раздражительном состоянии и говорит, что ему некуда деться, остается идти на улицу, что у него нет никаких

* Приведен этот рассказ в статье проф. Лапшина «М. П. Мусоргский». «Музыкальный современник» 1917, 5-6.

ресурсов, нет никакого выхода из этого положения. Что было мне делать стала утешать его, говоря, что хотя у меня нет многого, но я поделюсь с ним тем, что имею. Это несколько успокоило его.



Надгробный памятник М. П. Мусоргскому
Работа И. Я Гинзбурга 1885 года

В тот же день вечером мне нужно было ехать с ним вместе к генералу Соханскому, дочь которого училась у нас и должна была у себя дома петь в первый раз при большом обществе. Она пела очень хорошо, что вероятно, подействовало на Мусоргского. Я видела, как он нервно аккомпанировал ей. Действительно, все нашли, что для столь короткого времени ее учения она пела очень хорошо. Все остались довольны, мать и отец ее очень благодарили нас. После пения начались танцы, а мне предложили играть в карты. Вдруг подбегает ко мне сын Соханского и спрашивает, случаются ли припадки с Мусоргским. Я отвечала, что, сколько знакома с ним, ни разу этого не слышала. Оказалось, что с ним сделался удар.

Доктор, который был тут же, помог ему и, когда нужно было уезжать, Мусоргский совершенно уже оправился и был на ногах. Мы поехали вместе. Подъехав к моей квартире, он стал убедительно просить позволить ему остаться у меня, ссылаясь на какое-то нервное, боязливое состояние. Я с удовольствием согласилась на это, зная, что если бы с ним опять что-нибудь случилось, на его одинокой квартире, то он мог бы остаться без всякой помощи. Я отвела ему кабинетик и заставила прислугу караулить его всю ночь, приказав, в случае если бы ему сделалось дурно, тотчас разбудить меня. Всю ночь он спал сидя.

Утром, когда я вошла в столовую к чаю, он вышел также очень веселый. Я спросила его о здоровье. Он благодарил и отвечал, что чувствует себя хорошо. С этими словами он оборачивается в правую сторону и вдруг падает во весь рост. Опасения мои были не напрасны, — если бы он был один, то непременно задохся

бы; но тут его повернули, тотчас же подали помощь и послали за доктором. До вечера было еще два таких же припадка. К вечеру я созвала всех его друзей, принимавших в нем участие, во главе их Владимира Васильевича Стасова, Тертия Ивановича Филиппова и других, которые его любили»^{*}.

Положение оказалось настолько серьезным что общим решением было намерение устроить Модеста Петровича в какую-нибудь хорошую больницу под постоянное наблюдение врача. С большим трудом с помощью д-ра М. Б. Бертенсона удается устроить Мусоргского в Николаевский военный госпиталь в качестве якобы вольнонаемного денщика ординатора Бертенсона. Таким невысоким чином кончается военная карьера Модеста Петровича, на которую когда-то и он и его мать возлагали такие надежды.

Большая, белая больничная комната — последнее пристанище Мусоргского. Половина ее отгорожена серыми ширмами — за ними несколько пустых кроватей, прямо против входных дверей шкаф и конторка, два стула, два маленьких столика и кровать — вот все убранство комнаты. На столиках лежат газеты и несколько книг, одна из них: Берлиоз «Об инструментовке». Единственное яркое пятно в комнате — это серый с малиновыми отворотами халат, который приносит Мусоргскому Кюи (бытовая неустроенность Модеста Петровича так велика, что у него не оказываются собственного).

Здоровье Мусоргского не улучшается. «...Доктора говорят теперь, — пишет Стасов Балакиреву, — что у него были не удары, а началась падучая болезнь. Я был у него вчера и сегодня (Бородин и Корсаков были вчера и третьего дня, многие другие знакомые также): он на вид как будто ни в чем не бывало, теперь всех узнает, но городит чорт знает какую чепуху и рассказывает тьму небывших историй. Говорят также, что, кроме падучей и ударов, он также несколько помешан. Человек он конченый, хотя может прожить еще (говорят доктора) пожалуй год, а пожалуй и день»^{**}

Друзья Мусоргского и их жены почти постоянно около него, администрация госпиталя прикладывает все усилия, чтобы облегчить и ускорить выздоровление, но улучшение в состоянии больного наступает только в начале марта. Улучшение это совпадает с приездом в Петербург на открытие передвижной выставки старого друга Модеста Петровича — художника Репина.

По совету Стасова Репин принимается за портрет Мусоргского. «По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, веровал в свое скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего военного госпиталя... В такую-то пору увидался с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная и большая с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом. Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2-го, 3-го, 4-го и 5 марта; после того уже начался последний смертельный период болезни.

* Сборник «М. П. Мусоргский», стр. 158—159.

** Письмо от 16 февраля 1881 года.

Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате, с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головой, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета — так он жизненен, так похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского*.

Пятый сеанс, на который рассчитывал Репин для полного окончания портрета, не состоялся. Илья Ефимович спешно уехал по делам в Москву и в здоровье Модеста Петровича наступило внезапно резкое ухудшение. Наступило оно потому, что приехавший навестить брата Филарет Петрович оставил Модесту Петровичу некоторое количество денег. Последний, повидимому, желая отпраздновать свой день рождения, который приходился на 9 марта (утверждение биографов, что день рождения Мусоргского 16 марта, по изысканиям Каратыгина, оказывается ошибочным), достает через больничных служителей коньяк. Немедленное ухудшение уже окончательно укладывает Мусоргского с рожистым воспалением ноги.

Газеты, узнав об ухудшении, немедленно забили тревогу: «Мусоргский безнадежен», «Мусоргский в агонии». Модест Петрович, до последнего дня интересовавшийся газетами, мог бы прочесть свой смертный приговор, если бы окружающие его не следили за этим. Окончательная безнадежность его положения выясняется 14 марта. Но сам он не хочет этому верить. Очень затруднительной оказывается задача убедить его передать право собственности на сочинения Т. И. Филиппову (это решение друзей Мусоргского принято затем, чтобы облегчить распространение его сочинений).

15 марта Модесту Петровичу делается лучше, он уверен в своем выздоровлении, мечтает о поездке в Крым, в Константинополь. Требуется, чтобы его посадили в кресло: «Надо же быть вежливым, меня навещают дамы, что же подумают обо мне». Улучшение возбуждает надежды и у друзей Мусоргского. Но в пять часов утра 16-го Мусоргский умирает от паралича сердца.

Тело перенесли в госпитальную часовню, чтобы оттуда отнести на Литераторские Мостки — на кладбище Александро-Невской Лавры, туда, где в 1885 году усилиями друзей и поклонников композитора сооружен надгробный памятник: горельефный бюст Мусоргского в натуральную величину, работы скульптора Гинцбурга, окруженный надписями и темами из произведений композитора.

* «Портрет Мусоргского». Статья Стасова. Собр. соч., т. I, стр. 713-716.

НОВЫЕ БЕРЕГА

Могучая кучка состояла целиком из разночинцев дворянского происхождения. Сын губернатора Римский-Корсаков, незаконный потомок князя Гедеонова, Бородин, Кюи, Балакирев, Стасов, Мусоргский — все были дворянами, служившими не для блеска своего рода, а ради заработка. «Разночинец», как это видно из самого названия, являлся продуктом разложения, отбросом разных социальных групп. Происходил ли он из расслаивающегося, как сословие, крестьянства, или из недоразвившейся в России до самостоятельной роли мелкой буржуазии, или же из неустойчивых групп, как духовенство и мелкое чиновничество, — всегда в основе его психологии лежал разрыв с родной средой. Являясь по отношению к этой среде как бы «избыточным населением», колонистом, ищущим счастья вне родных условий, он отрицает и экономические условия ее жизни и ее социальную роль и ее типичную психологию. Конечно, в зависимости от силы этого отрицания и от степени проникновения его психологии элементами мещанства определяется и та среда, в которой он будет объективировать свою новую идеологию, — среда, на службу к которой он пойдет*.

«Старая патриархальная Россия после 1861 года стала быстро разрушаться под влиянием мирового капитализма. Крестьяне голодали, вымирали, разорялись, как никогда прежде, и бежали в города, забрасывая земли. Усиленно строились железные дороги, фабрики и заводы, благодаря «дешевому труду» разоренных крестьян. В России развивался крупный финансовый капитал, крупная торговля и промышленность»**.

Чем дальше после крестьянской реформы шло развитие классов в России, тем больше дифференцировалось разночинство в своей идеологии, идя на службу к новым классам. Но разночинцы имели и черты единства.

Борьба за условия приложения своего труда на рынке интеллигентских профессий была тем объединяющим моментом, который выделял разночинцев в общий оппозиционный лагерь. В живописи эта борьба породила передвижников, в музыке — «Могучую кучку». Оба эти явления были резко оппозиционным протестом новых классов против отживших вкусов академического искусства, были выражением требований нового спроса широкого потребителя поднимающихся классов, были решительным разрывом с установлениями,

* Воровский. Сочинения, т. II, стр. 50.

** Ленин. Собр. соч., том II, стр. 103. «К характеристике экономического романтизма».

стеснявшими условия существования нового искусства.

Мы помним, с какой резкостью Мусоргский критикует родную среду, ее «ретирадную атмосферу» и т. д. На протяжении всей его жизни мы можем проследить усилия, направленные к тому, чтобы вырваться из этой родной дворянской среды и пойти на службу к новой среде, которую он нащупывает по двум линиям — творческой и бытовой. Линия бытового сближения была губительна для Мусоргского, родня его с разложившимися элементами богемно-артистического, средне- и мелкочиновного мира. Линия творческая также не содействовала внешним успехам, ибо была адресована к народническому романтизму широких разночинных кругов. Разночинцы, переименовавшись в интеллигенцию, в массе разочаровались в старых своих увлечениях и на службе у капитала, да и в государственном бюрократическом аппарате примирились с существующим положением, прониклись интересами господствующих классов.

В том же положении, как Мусоргский, могли очутиться и другие члены «Могучей кучки». Если судьба их оказалась иной, то это нужно приписать значительно большей их гибкости, способности приспособиться к меняющимся общественным условиям. Бородин с юности идет дорогой ученого специалиста по разделу естествознания, в котором чрезвычайно нуждается бурно развивающаяся промышленность страны — химия. Всю жизнь свою он является видным педагогом и деятелем в развитии высшего образования, находя тем самым полную социальную устойчивость вне музыкальных интересов. Римский-Корсаков и вовсе прямолинейно идет навстречу новым настроениям, став профессором консерватории, пойдя на мировую с профессионализмом, развернув огромную творческую работу по созданию опер на материале народного сказочного эпоса, опер, ставших основным репертуаром частного-предпринимательского театра Мамонтова.

Устроен и Кюи, пользуясь популярностью в меру своего относительно скромного дарования. Лишь двое — Балакирев и Мусоргский — продолжают упорствовать в разладе с действительностью. Но Балакирев внутренне сломался, перестал быть самим собой. Мусоргский же донес знамена до конца дней своих.

Это говорит как будто о большой крепости духа. Тем более противоречивым представляется факт бытовой моральной депрессии последних его лет. Для понимания этого противоречия большое значение имеет та закваска, которую получил Мусоргский в юности. В отличие от других он начал жизнь в гвардейской среде, то есть в среде, являвшейся передовым форпостом класса, к которому принадлежал Мусоргский. Надо думать, поэтому на нем с такой силой сказались все пороки, свойственные уходящему классу — лень, пьянство.

При всей силе отрицания, с которой Мусоргский относился к породившей его среде, он не сумел преодолеть в себе пережитков этой среды — барского отношения к труду, неумения наладить бытовую сторону своей жизни, поскольку она не обеспечена чужим подневольным трудом. Тем плачевней была его судьба в тогдашнем обществе, тем безжалостней это общество бросило его на произвол страстей и болезней (дружеская помощь, отдельные визиты в больницу не могут идти в счет — мы разумеем широкую заботу общества о своих членах). И тем изумительнее, конечно, талант композитора, позволивший ему, несмотря на все

условия своего времени, когда работа композитора почти не оплачивалась, была как бы частной прихотью, — оставить нам ряд таких незабываемых музыкальных созданий.

После смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски передаются друзьями покойного Н. А. Римскому-Корсакову для приведения их в порядок. Душеприказчик Мусоргского Т. И. Филиппов договорился с фирмой Бессель, что после редактуры она, по возможности спешно, издаст сочинения Модеста Петровича. «В течение следующих затем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга, — рассказывает Римский-Корсаков. Оставались: не вполне оконченная и неоркестрованная (за малыми исключениями) «Хованщина», эскизы некоторых частей «Сорочинской ярмарки» (отдельно песни Хиври и Параси были уже напечатаны), довольно много романсов, новейшие и из старинных — все оконченные; хоры — «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин», хор из «Эдипа», хор девушек из «Саламбо»; «Ночь на Лысой горе» в нескольких видах; оркестровые — Скерцо B-dur. Интермеццо h-moll и Марш (trio alla turca) As-dur; разные записи песен, юношеские наброски и сонатное allegro C-dur старинных времен.

Все это было в крайне несовершенном виде; встречались нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее, неудачная инструментовка оркестрованных вещей, в общем какой-то дерзкий самомнящий дилетантизм, порою моменты технической ловкости и умелости, а чаще полной технической немощи. При всем том в большинстве случаев сочинения эти были так талантливо, своеобразно, так много вносили нового и живого, что издание их являлось необходимым*.

Работу над приведением в порядок творческого наследия Мусоргского Римский-Корсаков выполнил со свойственной ему добросовестностью. Однако она вызывала впоследствии неоднократные нарекания в искажении первоначального замысла автора и чуть ли не в варварском отношении к подлинникам. При этом очевидно упускалось из вида собственное мнение Римского-Корсакова: «Издание без упорядочения умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Если сочинениям Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими пятьдесят лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи после меня поступили в Публичную библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практических художественных целей, для ознакомления с его громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов».

Один из лучших исследователей Мусоргского, композитор В. Каратыгин, произведя кропотливейшую работу над сличением оригинала «Хованщины» с редакцией Римского-Корсакова, заключает: «Для меня Р.-Корсаков не только редактор «Хованщины», хотя бы и превосходный. Он скорее соавтор ее, с огромным мастерством выявивший в технически-культурных формах всю

* Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни», изд. 4-е, стр. 191—192.

высокую красоту музыкально-драматических идей Мусоргского и притом разрешивший эту задачу в таком тесном единении с творческим духом Мусоргского, что большей частью стираются границы, разделяющие личности обоих авторов «Хованщины». Язык Р.-Корсакова кажется естественным развитием языка Мусоргского.

«Итак, у «Хованщины» два автора. Но у нее один гений.

Однородным и жарким огнем творческой гениальности горят ее лучшие страницы. Этот гений — тот композитор, что, не умея подчас правильно расставить диэзов и бемолей, владел тайной высших художественных откровений, что, давши вместо либретто нечто драматически-бессвязное и исторически перепутанное, создал на его основе произведение столь же приблизительное по технике, сколь могучее по вдохновенности: это тот художник, у которого были связаны руки, но широко распущены крылья живой и свободной фантазии, это — Мусоргский».

Работа, произведенная Римским-Корсаковым, была делом великой важности для популяризации произведений Мусоргского. Сама по себе она не являлась исключением из практики, и только чрезмерным пиэтетом перед именем Мусоргского можно объяснить упомянутые выше нарекания на редактора. В данном случае работа эта лишь продолжала превосходную традицию, введенную «Могучей кучкой», традицию артельного труда. Так оркестровался «Каменный гость» Даргомыжского, так оркестровали и заканчивали впоследствии произведения умершего Бородина тот же Римский-Корсаков и Глазунов (увертюра, написанная на память). Так совместно сочинялись квартеты, музыкальные парафразы, делились друг с другом темами и т. д. Продвижение произведений Мусоргского путем их редактирования и издания явилось такой же естественной заботой друзей о творческом наследстве умершего, как и в ряде других случаев.

Эта работа позволила произведениям Мусоргского завоевать прочное место в репертуаре русских и заграничных оперных театров, концертных зал. Оперы Мусоргского в различных постановках исполняются на сцене Мариинского театра в Петербурге и Большого в Москве. В 1913 году «Хованщина» ставится в Париже. Романсы получают все более широкую известность, а некоторые («Блоха», «Семинарист» и др.), найдя себе таких превосходных интерпретаторов, как Ф. И. Шаляпин, становятся излюбленными номерами концертных программ. После Октябрьской революции интерес к Мусоргскому резко повышается. То, о чем писал Римский-Корсаков, осуществляется широким и планомерным образом: художественная личность Мусоргского изучается по подлинникам, произведения его восстанавливаются и переиздаются в первоначальном виде. Это изучение сильно поколебало прежние представления о композиторе, его технической беспомощности и т. д.

Мы уже упоминали, что один и тот же музыкальный материал участвует в различных произведениях Мусоргского, подчас в разных ситуациях, с разным эмоциональным содержанием: тематический материал партии Бориса взят из «Саламбо», обороты Пимена также, хор жрецов является темой Бориса в монологе, хор после грозы «Слава Молоху» послужил материалом для

характеристики приезда Самозванца в сцене под Кромами. «Благословение вам» («Саламбо») звучит в рассказе Пимена и т. д. Примеры можно было бы умножить случаями использования музыкальных оборотов оперы в романсе: «Ах ты, пьяная тетеря» — повторяет тему Бориса «Ты не вверяйся наветам бояр крамольных» и пр. На этом основании можно было бы заподозрить некоторую случайность использования Мусоргским своих музыкальных заготовок. На самом деле это не так.

Здесь мы имеем дело лишь с долгим поиском литературно-текстового адекватного тому музыкальному образу, который, раз появившись в художественном сознании композитора, ищет подходящего литературного выражения и не сразу и не всегда его находит. В большом внимании, которое уделял Мусоргский наилучшему соответствию музыкального и литературного содержания, убеждает нас изучение романсного его творчества, которое показало, что большинство романсов имеет две и более редакции, сильно отличающиеся друг от друга в отношении мелодии, гармонии или метода изложения. Есть случаи, когда две разные редакции созданы за одну ночь. Это говорит нам о тех же упорных поисках адекватного с той лишь разницей, что в одном случае дан музыкальный образ и задано литературное, его воплощение (что, естественно, для композитора труднее), а в другом — дан литературный текст с определенным содержанием и поиски идут лишь в направлении музыкальной формы.

Понимание современного состояния музыки как у нас, так и на Западе, не мыслится без учета воздействия на нее Мусоргского. На последующее развитие романса он повлиял как бытописатель, реалист, сделавший ударение на характере. Мусоргский проявил большую независимость в овладении романсной формой, в отходе от классической трехчастной формы. В романсе он исходит исключительно из текста — его повторения частей и отдельных эпизодов подсказаны не формальными соображениями, а сюжетно-литературными данными. Все это сказалось на дальнейшем развитии романса, найдя подражателей.

Оперы Мусоргского включают в себя помимо вокальных партий значительнейшие симфонические моменты. Знаменитый рассвет на Москва-реке в «Хованщине» изумителен по яркости, с которой обрисована Русь XVII века. Пляски персидок — великолепный образец ориентальной музыки. Колоритный «Польский» из «Бориса Годунова», сон парубка из «Сорочинской ярмарки» и т. д. — все эти номера, как и отдельные произведения («Ночь на Лысой горе», «Турецкий марш», «Интермеццо»), говорят о большом симфоническом даровании, и если Мусоргский не создал ни одной симфонии, то это, вероятно, только лишь потому, что вокальные интересы слишком сильно толкали его в сторону оперы и романса.

Вся музыкальная продукция Мусоргского в целом прочно вошла в обиход культурного человечества, как явление огромной глубины и своеобразия. Она оставила след не только у нас, но и на Западе (Дебюсси) и продолжает быть источником лучших воздействий на музыкально-творческую мысль. Редко встретишь современного композитора, который бы не был захвачен творчеством Мусоргского, и даже его инструментовка, о которой в свое время сложилось мнение как о несовершенной, непрактичной, становится предметом изучения. То, что считалось «художественными грехами», открывает «новые берега», к которым так сильно стремился всю жизнь сам Модест Петрович Мусоргский.

БИБЛИОГРАФИЯ

«М. П. Мусоргский». К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и материалы. Госмузиздат. 1932 (со включением библиографии).

«М. П. Мусоргский». Письма и документы. Госмузиздат. 1932.

«Мусоргский и его «Хованщина». Гос. акад. Большой театр. 1928.

«Мусоргский». I. Борис Годунов. Статьи и исследования. Музсектор Госиздата. 1930.

Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Госмузиздат. 1932.

«Музыкальный современник». Журнал музыкального искусства. Книга 5—6, январь—февраль 1917.

В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. I, II, III. 1894.

Владимир Каренин. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности. Часть I и II. 1927.

Николай Финдейзен. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк его музыкальной деятельности. 1908.